



















العلم

العلم  
العلم







1350F

78' (OSI)  
MUS 1 / RES.



حضرة صاحب الجلالة  
فؤاد الأول  
ملك مصر











# الموسيقى

مجلة أسبوعية

تصدر نصف شهرية مؤقتة

لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية

رئيس التحرير المسئول: دكتور محمود محمد طه

## بسم الرحمن الرحيم

كان أطيب أمانى النفس ، وأغلى آمالها ، أن تتوافر لي  
الاسباب ، وتنبأ الوسائل ، لإخراج مجلة للموسيقى تنحصر  
في بحوثها ، وتفرغ لمسائلها ، وتعكف على رعايتها ، وتستنفد  
الجهود في النهوض بها إلى المستوى اللائق بمكانتها من الفن  
والجمال .

وكانت هذه الأمانى نفسها تساقق رجال المعهد الأكرمين ،  
وتماشى حياتهم ، فن تفكير ، إلى تدبير ، إلى محاولة ، إلى اعتزام ،  
والأيام تطاولنا ، والموارد تغالبنا ، حتى شاء الله واستقر بنا  
القرار ، واطمأنت بنا الدار ، فأخرجنا إلى أبناء الوطن هذه المجلة ،  
مستبشرين فرحين بما آتانا الله من فضله ، وما حقق من رجاء .  
ولقد كانت هذه الآمال أيضاً تساور نفوس أعضاء مؤتمر  
الموسيقى العربية ، فانهم ما كادوا يعرضون لشتى مسائل  
الموسيقى حتى تبنوا الفراغ الذى يحدثه عدم وجود مجلة  
موسيقية ، فالمعوا إلى ذلك ، وشددوا في سد ثغرتهم ، لتقوم هذه  
المجلة بنصيبتها في ترقية الموسيقى العربية ، وإعلاء شأنها ، وتكون  
حلقة اتصال بين مصر وعلما الموسيقى في جميع الأقطار ،  
فيها يستطيعون أن يتبعوا ، عن بعد ، خطى تقدم الموسيقى  
العربية عامة والمصرية خاصة .

لقد نشأنا من الصغر نقدر هذه الحكمة الغالية ، التحرس

### الإدارة

٢٢ شارع المسكدة - مصر  
تليفون رقم ٥٨٦٨٩  
العنوان التأسيسي في افان

### الاشتراكات

٥٠ قرشاً سنوياً داخل القطر المصري  
٨٠ " " خارج " " " "  
الاشتراكات بغرض عليها مع الإدارة

### في هذا العدد

تقدمة المجلة	القائه عند العرب
المعهد الملكي للموسيقى العربية	أثر القائه في تاريخ الادب العربي
تمهيد في التاريخ الموسيقى	الاوراق المصرية
في سبيل رعاية الخاجر	مبادئ الموسيقى النظرية
بحث في المقامات	موسيقى الطفل
فن عبده الحامولي	في عالم الموسيقى
دعوة الشعر على عبده	الاذاعة
فضل الموسيقى	رواية المجلة
الموسيقار الصغير	مقطوعات موسيقية
القسم الفرنسي	المقدمة التعليم الموسيقى في مصر الحديثة وهو يكافئ



خيرٌ من اللسان الكذوب ، وستقدس مجلة الموسيقى لهذا المبدأ أيضاً ، فتخرج من سلطان اللسان ، فلا تتكلم بما لا تعلم ، ولا تمارى فيما تعلم ، وستخرج من سلطان الجهالة ، فلا تذيع إلا عن ثقة ، ولا تشارك في مراء ، ولا تستشير إلا من ترجو عنده النصيحة .

ولئن كان للموسيقى ، في البلاد الأجنبية ، مجلات متعددة تعالج كل واحدة منها ناحية خاصة من نواحي الموسيقى ، وتخصص فيها ، لقد يزيد في تبعة هذه المجلة ، ويثقل أعبائها ، ما نأخذ به نفسها من معالجة جميع مشكلات الموسيقى وما يتصل بها ، لأنها الوحيدة في مصر ، وأن في عنقها واجباً تؤديه مهما بلغ بها الجهد ، وتحملت من مشاق .

وستعالج المجلة من النواحي الموسيقية : التاريخ الموسيقى ، والموسيقى وعلاقتها بالفنون الجميلة ، وعلاقة الموسيقى بالعلوم ، والبحوث الفنية في المقامات والضروب والسلم والآلات ، وعلم الموسيقى المقارنة ، والموسيقى وعلم النفس ، وأدب الموسيقى وفلسفتها ، والتعليم الموسيقى وما يتصل به من التربية في شتى المراحل ، وتسجيل القيم من الأغاني والأناشيد القديمة والحديثة بالتدوين الموسيقى «النوتة» ، والشعر الغنائي ، والموسيقى المسرحية ، والموسيقى الوصفية ، والقصص الموسيقى ، والفكاهات والنوادر الموسيقية ، والاذاعة ، والمؤلفات الموسيقية ، وعلى المجلة كل ما يتصل بالعالم الموسيقى .

ونحسب أننا بذلك قد أوضحنا أغراض المجلة ، وجلينا عن منازعها ، فلم نقصد بها إلى قائمة الموسيقيين وحدهم ، بل جعلناها مورداً عذبا سائفاً ينتجعه كل مثقف ، وكل عالم ، وكل متأدب ، شيخاً ، وكهلاً ، وشاباً ، وناشئاً .

وانكى تؤدي المجلة الأمانة التي في عنقها ، وتبلغ رسالتها صادقة أمينة ، خصصنا فيها بحوثاً فنية باللغات الأجنبية ، تقوم بالنداية لمصر وللموسيقى العربية ، وتحكم رابطة الاتصال بيننا وبين الهيئات الموسيقية الأجنبية بمصر والخارج ، وتكون ملتقى بحوث أعضائها ، ومهبط أفكارهم .

هذا عملنا تقدم به إلى أهل الفضل والثقافة في مختلف الأقطار ، في غير إطالة ولا إطناب ، متوسلين بحسن ظنهم ، متوسمين ، في تشجيعهم .

نسأل الله السلامة من الخطل ، والتوفيق في العمل ، وأن يجعل لنا في الخير جداً ، وللقراء عزة وسعداً .

وكثر محمد محمد المنفى

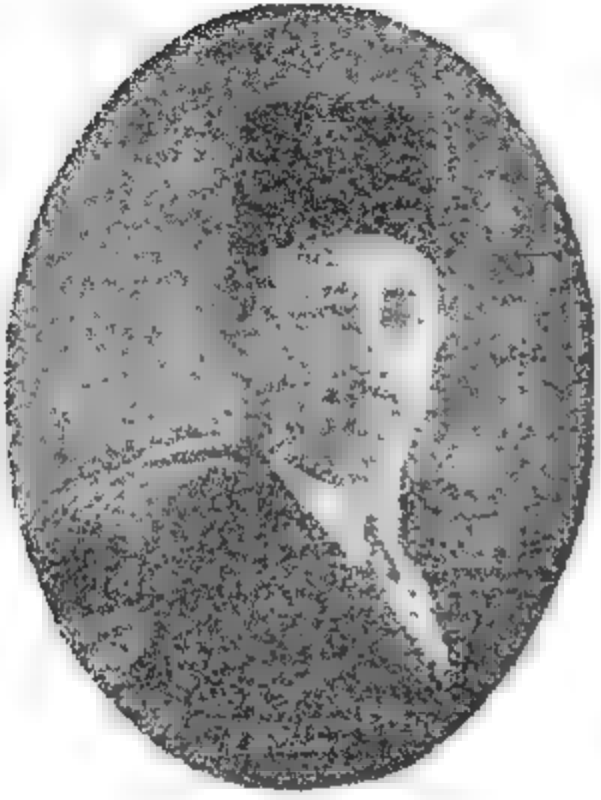


## المعهد الملكي للموسيقى العربية

للقانوني الضليع حضرة صاحب العزة

الاستاذ محمد زكي علي بك المستشار

بمكرير عام المعهد

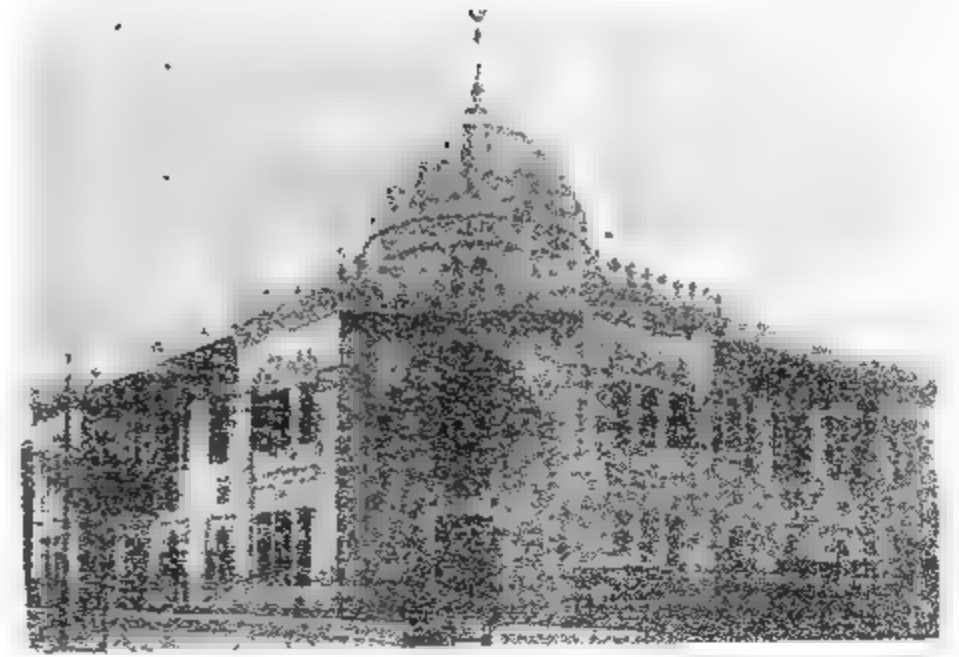


كان هذا المعهد في أول نشأته نادياً نادى الموسيقى الشرقى، يضم نخبة هواة الموسيقى والمشتغلين بها وعشاقها ومحبيها وكانت وظيفته قاصرة على إحياء تراث الأجداد والمحافظة عليه وأداء العزف والغناء في أحسن صورة. فسد فراغاً عظيماً في عالم الفن وخلق لعشاق الموسيقى العربية من أهل الطبقة الراقية فرصة الاستمتاع بها وكانوا محرومين من هذه النعمة زمناً طويلاً.

رأى القائمون بأمر ذلك النادى أن همهم لا تقف عند حد هذه النتيجة فعمدوا إلى تجاوزها إلى تعليم الموسيقى العربية لأبناء البلاد الراغبين في تعلها تعلماً صحيحاً، وصحت عزيمتهم وحقق الله غرضهم فأنشأوا فيه مدرسة عهدوا أمر التدريس فيها لنخبة من رجال الفن الأكفاء، وقد أثمر هذا المشروع ثمرة المرجوة، وعندما رأى رجال النادى أن ناديتهم لم يبق بعد محل اجتماع هواة والمستمعين لحسب فأبدلوا تسميته بتسمية أخرى تتفق ومظهره الجديد فأسموه «معهد الموسيقى الشرقى»، ثم صدر بعد ذلك نطق كريم من لدن حضرة صاحب الجلالة الملك بتسميته «المعهد الملكى للموسيقى العربية».

\*\*\*

لم تكن جهود رجال المعهد وحدها كافية للوصول به إلى الدرجة التى وصل إليها بل إن جهودهم كانت دائماً في حاجة إلى معلونة وتعضيد من جانب الأمة والحكومة وقد وقروا لاكتساب عطفهما وتعضيدهما وإن تعضيد الأمة والحكومة لرجال المعهد لم يكن إلا ثراً من آثار رعاية صاحب الجلالة الملك فقد رأى



أنظر إلى هذا البناء الفخم الذى يدل كل شيء فيه على سلامة الذوق وحسن التقدير ودقة العمل، ثم جيل في أنحائه من الداخل تجمد عجباً يبهز الأبصار ويملا النفس انشراحاً وارتياحاً. هذه الدار التى لا يوجد لها مثيل في العالم من حيث الطراز أو جمال الصناعة هي ثمرة جهود أفراد قلائل من أبناء هذه الأمة جابم الله من قوة الإرادة ومضاء العزيمة والصبر مع المثابرة والأخلاص في العمل ما جعلهم جديرين بكل إعجاب وتقدير. في دار الشاب مصطفى رضا حيث كان يجتمع فريق من هواة الموسيقى العربية - وهو منهم - للدرس والمناقشة والترويح عن النفس نبئت فكرة إنشاء نادى للموسيقى العربية وسرعان ما تحققت هذه الفكرة في صورة صغيرة بادية الأمر، ثم أراد الله أن يجرى المحسنين عملاً، فتفخ في هذه الصورة فأخذت تنمو وتكبر حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن وهي ما تزال في نموها حتى تكمل باذن الله.



حفظه الله بثاقب بصره أن الموسيقى من أهم مميزات الأمة ومظاهر شخصيتها وأنها فضلاً عن هذا من أكبر عوامل التهذيب النفسى والثقافة الفكرية، فكان بجلالته سابقاً إلى مديد المساعدة لرجال المعهد فتفتحهم في كل مناسبة بمبالغ كبيرة سهلت لهم سبيل إتمام هذا العمل العظيم. ولم يقف عطف بجلالته عند هذا الحد بل شمل المعهد رسمياً برعايته السامية وعنى بأمره فهو والحق يقال حاميه وراعيه أدامه الله حامياً وراعياً

\*\*\*

لقد أدى المعهد وظيفته خير قيام من جهة نشر الموسيقى العربية وإذاعتها ومن جهة ترقيةها مع المحافظة على كيانها وميزاتها

حتى لا تفقد شخصيتها المستقلة وتبقى دائماً شعاراً قومياً صحيحاً دالاً على حيوية الأمة وكرامتها لم يقصر المعهد دعايته للموسيقى العربية على الأوساط الوطنية بل عمل على إيفهامها وتنويعها للأجانب المقيمين في مصر والحاضرين إليها من الخارج، فلما سمعوها على أصولها وبحسن أداء أعجبوا بها كل الإعجاب وأجمعوا على أنها موسيقى راقية

غنية تشجى الالباب، ويجب الاحتفاظ بها والعمل على ترقيةها في حدود كيانها الطبيعي وإبعادها عن كل عنصر غريب عنها، ويجدر بي في هذا المقام أن أعيد إلى الأذهان القرار الإجماعي الذي أصدره مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في مصر سنة ١٩٣٧ بدار المعهد بعد أن تشبعت نفوس أعضائه بموسيقانا فهو يقول:—

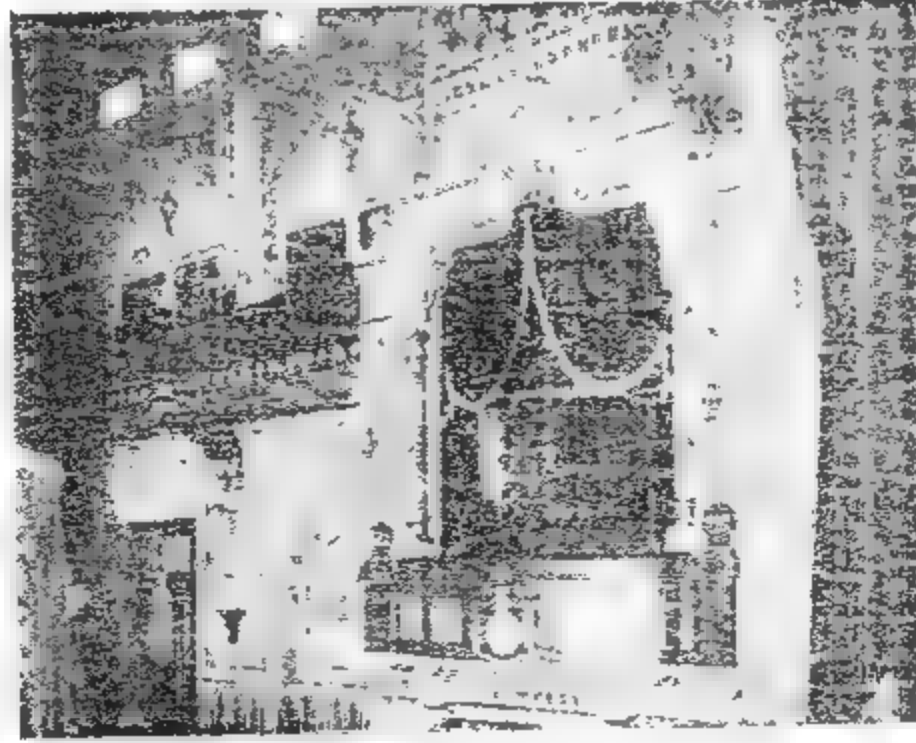
«إن جماعة المؤتمر التي تقدر باجماعها جمال الموسيقى العربية في الماضي والحاضر تعارض في كل تقليد أعمى للموسيقى الغربية وهي وإن كانت توصي باجتناّب كل ما من شأنه تعطيل ترقية الموسيقى العربية ترقية حرة من جميع الوجوه تحتم أن يكون تعليم الموسيقيين المصريين جارياً على حسب تقاليد الموسيقى العربية،

لقد سد المعهد فراغاً كبيراً بين معاهد العلم في البلاد وأنجحت إليه الأنظار في الداخل ومن الخارج وأصبح المشتغلون بالموسيقى العربية في أوروبا وأمريكا يلجأون إليه مستفتين مستفسرين وهو يمدّم بالتعاليم الصحيحة والآراء السليمة.

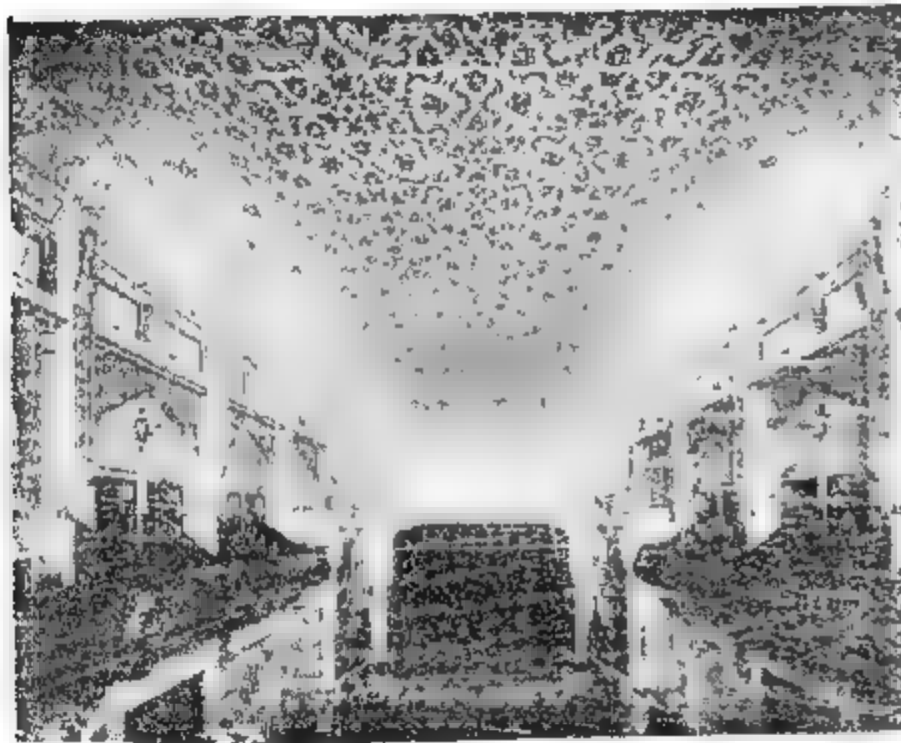
أما في داخل البلاد فقد بدأ المعهد يمد وزارة المعارف بمدرسى الموسيقى العربية من بين أبنائه الذين أتموا فيه دراستهم ولا يزالون مع هذا يستزيدون لأكملها من الوجهة العلمية بما يتلقونه فيه من الدرس وما يستمعونه من المحاضرات.

إن رجال المعهد يحققون بقدر ما تسمح به أحوالهم شيئاً فشيئاً الأغراض السامية التي وضعوها نصب أعينهم ومن بين

هذه الأغراض إصدار هذه المجلة التي يرجون لها كل نجاح وفلاح، وهم سائرون في طريقهم على بركة الله لا ييغون جزاء ولا شكوراً وجل أمانهم أن يروا ممار توفيقهم في خدمة وطنهم وأن يجدوا من الأمة والحكومة تشجيعاً وتأيداً.

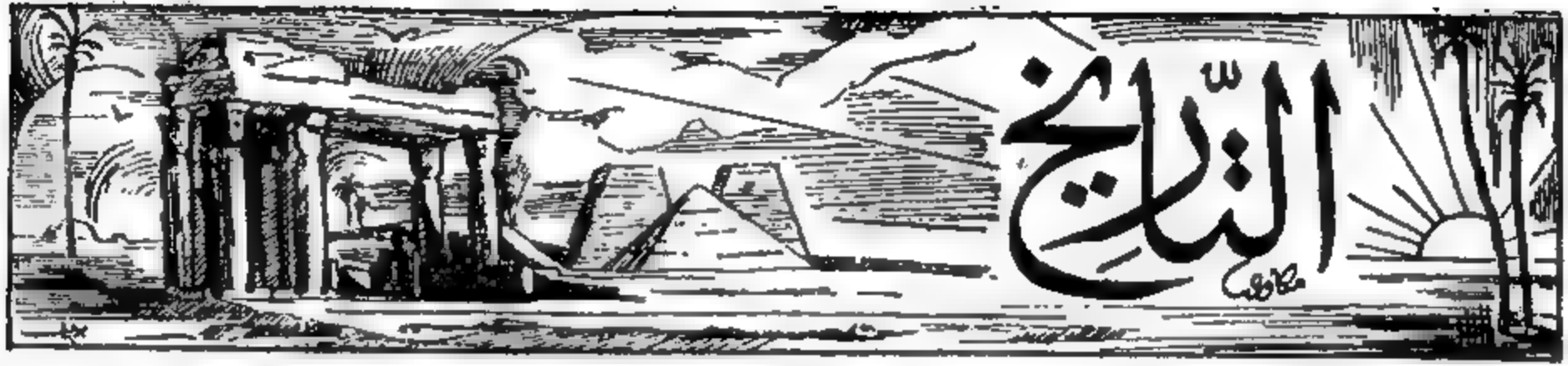


الشرة للكتب بصالة الخفلات



صالة الخفلات بالمر





## تمهيد

تاريخ الموسيقى قديم يبتدىء بابتداء العالم، فقد اهتدى الإنسان إلى كشف الآلات التي خلقتها له الطبيعة فاستعمل القدم في الغناء، واليد في التصفيق، والقدم في الضرب على الأرض، فالقدم واليد والقدم أقدم الآلات الموسيقية. ثم اهتدى الإنسان بعدها إلى كشف باقي الآلات شيئاً فشيئاً على مرور الأيام.

وحصر علماء الموسيقى جميع الآلات الموسيقية في ثلاثة أنواع:

١ - آلات ينقر عليها كالطبول والدفوف والصنوج والصاجات وتسمى آلات النقر أو الآلات الإيقاعية.

٢ - آلات ينفخ فيها كالناي والمزمار والنفير والفلوت وتسمى آلات النفخ.

٣ - آلات ذات أوتار كالعود والقانون والكنجة والبيانو وتسمى الآلات الوترية.

والنوع الأول وهو آلات النقر أقدم هذه الأنواع الثلاثة. ذلك أن الإنسان الفطري مدفوع بسليقته إلى استخدام يديه فيما يحتاج إليه قبل أن يفكر في أداة أو وعاء يستعمله في غرضه، فهو ولا ريب قد استعمل حفنة يديه للاستسقاء قبل أن يستعمل كوباً للشرب، ومن المؤكد أنه وجد في مجمع كفه أول ما يدافع به عن نفسه فاستخدمها قبل أن يعتمد على استعمال

عصا أو هراوة. وهكذا يحاول الإنسان الفطري استخدام أعضاء جسمه لتقوم له بجميع حاجاته ومراقبه، ويحاول أن يجد دائماً من هذه الأعضاء ما يقوم له مقام الآلات والأدوات حتى أن لفظة «عضو» (Organ) عند بعض الممالك القديمة معناها الآلة. فلما تهذب الإنسان وارتقى سلم المدنية اتخذ من الطبيعة ما يقوم مقام الأعضاء، فاستعاض المجذاف من ذراعه المنبسطة في الماء. وكذلك حاول الإنسان أن يجد الآلات الموسيقية فبين له أن اليدين والرجلين يمكنها إحداث أصوات متواقة، فسخرها في ضبط الإيقاع وتقويته، إذ أن حركات اليدين والرجلين تميل بطبعها إلى الانتظام وإن الإنسان ليسير بسليقته سيراً منتظماً الحركات. ولذلك كان التصفيق باليد والضرب على الأرض بالقدم أقدم الآلات الموسيقية.

ثم ارتقى الإنسان إلى محاكاة أعضاء جسمه، فصنع المصفقات والمقارع وضرب على الأرض بعصا وقصبة. وهكذا تفنن فاهتدى إلى آلات النقر شيئاً فشيئاً حتى كثرت وتعددت. وكيف اهتدى الإنسان إذاً إلى آلات النفخ؟ وكيف تطورت؟ وكيف نشأت الآلات الوترية؟ وكيف تطورت حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن؟

وكيف تباينت الموسيقى في مختلف الشعوب؟ وما علاقة تلك الموسيقى بعضها ببعض؟

وكيف حاول الإنسان تكوين لغات الموسيقى؟ وما الأطوار التي سار فيها هذا التدوين؟

وكيف نشأ السلم الموسيقي وكيف تطور وتنوع؟ وكيف ظهرت الموسيقى الآلية «الصامتة»، ومتى تألفت



فرقها الكبيرة ؟

ومتى ظهرت الموسيقى المسرحية ؟ وكيف تطورت ؟  
فالتاريخ الموسيقى يبحث في الموسيقى علماً وفناً وصناعة ،  
ويتابع تطورها في مختلف الشعوب والعصور ، كاشفاً في ذلك  
عن حياة الإنسان ومبلغ حضارته .

لذلك لم يقتصر الاهتمام بدراسة هذه المادة على الموسيقيين  
الذين يجب عليهم معرفة أسرار صناعتهم والوقوف على دقائق  
تطوراتها ، بل التاريخ الموسيقى يهم العلماء والفلاسفة ، ويعنى  
جميع المفكرين . إذ الموسيقى باعتبار كونها فناً ، تترجم عن  
نفسية الشعب وطباعه وباعتبارها علماً ، دليل على حظ الأمة من  
الرياضيات والفلك وغيرها من العلوم الفلسفية ، وباعتبارها  
آلات ، مقياس لدقة الصناعات ومقدار حنق صانعها  
ومهارته

فالتاريخ الموسيقى مرآة تتجلى فيها مدينيات الشعوب  
وحضارتها وصور عقليتها ، وتلك حقيقة فطن إليها أقدم العلماء ،  
قد قال الحكيم كونفوشيوس الصينى الذى عاش في القرن  
الخامس قبل الميلاد : إذا أردت أن تعرف في بلد نوع إدارته  
ومبلغ حظه من المدنية فاسمع موسيقاه .

والتاريخ الموسيقى كالتاريخ العام ينقسم إلى ثلاث مراحل .

١ - العصور القديمة

٢ - العصور الوسطى

٣ - العصور الحديثة

وستناول في هذه المجلة تباعاً كل عصر من هذه العصور

الثلاثة حتى يكون لدينا في تاريخ الموسيقى موسوعة مستوفاة

الحلقات .

٦

# ظهر حديثاً



الجزء الأول

من كتاب

## دراسة المقائفة

تأليف الأستاذ

مُصْطَفَى رَضْوَانِي  
رئيس المعهد الملكى  
للموسيقى العربية  
دكتور محمود انجيد الحفنى  
مفتش الموسيقى بوزارة المعارف  
ومراقب الفرع المدرسى بالمعهد

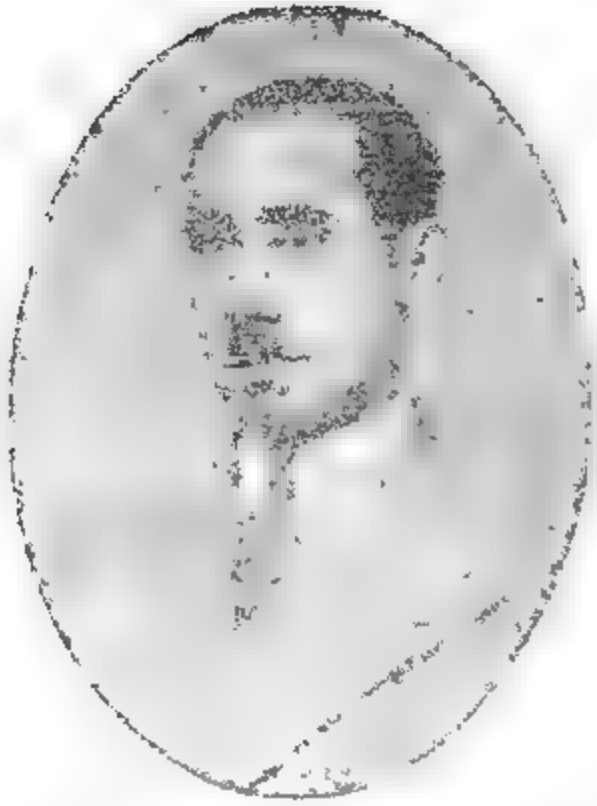
يطلب من إدارة المعهد

بشارع الملكة نازلى بمصر

تليفون رقم ٩٨٦٨٥



# الموسيقى والطب



## في سبيل رعاية الحناجر الموسيقية

للطبيب المشهور والكاتب المثقن القدير

الدكتور عبد الرؤوف حسن

مدير صحة نواحي بحلوات

نمبر:

كان أبدا ما يتبادر إلى خاطر طبيب مثلي - ذي اختصاص محدود - أن يدعى للكتابة في مجلة «الموسيقى».

ولكن حضرة صديقي الدكتور الحفني، زميلي في دراسة الطب سنة ١٩١٧ أهاب في فليت دعوته شاكرآ له حسن ظنه بي، وما كان لي أن أرفض المساهمة بمجهدى الضئيل في تشجيع مجلة تعنى بتأقية ممتازة كالموسيقى، وهي غذاء الروح ومتعة الأحساس الدقيق ومبعث أشرف المشاعر وأرقها... فلو أنني لم أكن طيباً لتميت أن أكون شاعراً أو موسيقياً، فللشعر والموسيقى في نفسى حرمة مقدسة وحتين دفين، حياً إلى المساهمة في تحرير هذه المجلة بمقالات قصيرة تتناول بعض النواحي التي يتصل فيها الطب بالموسيقين، إذ كان من المستحيل عملياً لإيجاد صلة مباشرة بين علم الطب وفن الموسيقى.

وسأكتفى اليوم بمقال قصير أورد فيه بعض اعتبارات صحية عن العناية بحناجر الموهوبين من ذوي الأصوات الرخيمة دون إسهاب أو تعمق لا يسمح بهما المقام.

لا أشك في أن الحنجرة الموسيقية الممتازة نعمة سماوية وهبة من الله يختص بها من عباده من يشاء. وإذا كان للبران والتدريب فضل صقل هذه الموهبة وإتمامها فإن الطب لا يزال إلى اليوم عاجزاً عن تمييز الفروق التشريحية والفيولوجية بين هذه الحناجر وغيرها من الحناجر العادية.

وما دام الأمر كذلك فإن أقصى ما يستطيعه الطبيب هو أن يبصر أصحاب هذه الحناجر بما يجب عليهم مراعاته للاحتفاظ بسلامة حناجرهم والحرص على عياداتها الموسيقية. وفيما يلي بيان موجز عن بعض العوامل الصحية التي تؤثر على حالة الحنجرة:

أولاً - الحالة الصحية العامة:

كالبنية وحالة الدورة الدموية والهضم:

قد يكون لبعض ذوي الصحة المعتلة حناجر موسيقية ممتازة والعكس صحيح أيضاً.

إلا أنه لا جدال في أن البنية السليمة والصحة الكاملة من أهم ما يؤثر تأثيراً نافعاً في نمو الحنجرة وتحسين الصوت. ولعل أقوى الدلائل على صواب هذا الرأي أن سلامة الرئتين أمر لا تخفى أهميته في تقوية حركة الزفير الضرورية لإخراج الصوت من الحنجرة إخراجاً منتظماً محكماً هو سر السحر في الأداء الموسيقي الممتاز. وكلنا يعلم الصلة الوثيقة بين سلامة الصدر وبين الحالة الصحية العامة مما لا حاجة إلى بيانه هنا. أما فيما يتعلق بعلاقة الهضم بحالة الحنجرة فإن هناك فنانين يجيدون الغناء بعد تناول الطعام يضع ساعات وهناك آخرون اعتادوا الغناء بعد تناول الطعام مباشرة. والطائفة الأخيرة في الواقع تحسن صنعا لو أقلعت عن ذلك فإن هناك اعتبارات فيسيولوجية تجعل من المستحسن جداً مراعاة ترك نحو ثلاث ساعات بعد تناول الطعام وقبل بدء الغناء، ذلك أجدى على الصحة من كل الوجوه.



## ثانياً - الاهتمام المناسب للطعام والشراب والترفيه

هذه مسألة شخصية تتوقف إلى حد كبير على ميول الفنان الخاصة بحسب تجربته واختباره إلا أنه من الوجهة الفسيولوجية العامة يمكن التصريح بأن المشتغلين بالغناء بوجه عام ليسوا في حاجة كبيرة إلى الأكل من الأطعمة الأوتية واللحوم، بقدر ما يفيدهم تناول الأطعمة الدهنية والنشوية كالبقول والخضروات والنشويات والسكر والفواكه وأنواع الدهون المختلفة. ذلك لأن عملهم يستدعي إجهاد أعضاء التنفس كما أنهم أثناء الزفير المتكرر يخرجون من رئتيهم كميات كبيرة من غاز ثاني أكسيد الكربون الذي يتخلف من احتراق المواد السالفة الذكر.

أما التوابل والبهارات كالمستردة والفلفل والخل فالأفراط في تناولها يؤثر تأثيراً ضاراً على الصوت ومن الخير الإقلال منها أو تجنبها تماماً قبل الغناء.

ومن الأطعمة التي يجدر بالمغنين تجنبها قبل الغناء الجوز واللوز الطازج منها على الأخص. وكذلك بعض الفطائر المحتوية على كمية كبيرة من السكر.

أما أنواع الكحول القوية كالويسكي والكونياك وغيرها فهي بأجماع الآراء الطبية في أوروبا ضارة بالصوت وبالأخص بأصحاب الأصوات العالية، وما على الذين لا يؤمنون بهذا الرأي إلا أن يلاحظوا خشونة صوت المدمنين على المسكرات تلك الخشونة الواضحة الملحوظة.

وفي بعض البيئات الفنية وهم خاطئ. يجعل للكحول أهمية ليست لها في تهيئة المغني للأبداع في الغناء.

والتدخين المفرط لا شك في أنه يؤثر تأثيراً ضاراً على الدورة الدموية وعلى الهضم وعلى أعضاء التنفس، الرئتين والمسالك الهوائية العليا، ولا ضرر بتاتاً من التدخين المعتدل «سجارة أو اثنتين بعد تناول الطعام، وبالأخص إذا كان التدخين قاصراً على نفخ الدخان من الفم دون بلعه أو إخراجه من الأنف كما يفعل المدمنون على التدخين. وموضوع التدخين متشعب النواحي لا سبيل إلى الأفاضة في بحثه في هذا المقام. وقد يكون من المناسب هنا التنديد بالسعوط «النشوق»، وهو عادة مردولة ضارة أصبحت الآن لحسن الحظ نادرة بل معدومة في الأوساط المتورة.

## ثالثاً - العناية بالمسالك الهوائية العليا :

«كتجاويف الأنف والجيوب المتصلة بها،  
«وحالة اللوزتين والزوائد الأنفية والتهابات،  
«الحلقوم والأذن،

إذا صح لنا أن نشبه الصوت الانساني أثناء الغناء بصوت آلة موسيقية وترية، وهو تشبيه صحيح من كل الوجوه، فإن الحنجرة ذاتها تلعب دور الوتر لا أقل ولا أكثر وكلنا يعلم أن وتر الكمان مثلاً يغير صندوق الكمان (Resonant Box) لا تصدر عنه أصوات موسيقية ذات قيمة. فإذا علمنا في الوقت نفسه أن تجاويف الأنف والجزء الخلفي من الفم «الحلقوم»، هي التي تقوم بدور صندوق الكمان أدركنا دون غناء أن لحنا الأنف والحلقوم أبلغ الأثر في تنويع الأنغام. ومالتنا نذهب بعيداً لتوضيح ذلك، فجميع المشتغلين بالغناء يعلمون ما يلحق أصواتهم من اضطراب واضح عند إصابتهم بركام معتاد أو التهاب في اللوزتين مثلاً.

وعلاج أمراض المسالك الهوائية العليا أمر منوط بالاختصاصيين في هذا الفرع. فهم أقدر مني على الكلام في موضوع توفروا عليه واختصوا فيه...

لهذا لن أعرض للحديث عن علاج أمراض معينة إذ تلك مسائل طبية بحثة تخرج حتماً عن نطاق هذه المجلة... وكل ما يمكن عرضه هنا هو بضع نصائح عامة تتعلق بالوقاية وتدبير الصحة العامة التي يصح عرضها على الجمهور وعلى المشتغلين بالغناء بوجه خاص. وفيما يلي بيان وجيز عن ذلك :-

١ - إذا شعر المغني بالتهابات في أحد المسالك الهوائية العليا فعليه المبادرة باستشارة الاختصاصي. ومن حسن الحظ أن بين زملائي المصريين الاختصاصيين طائفة ممتازة تعد فخراً لمصر ولمهنة الطب.

٢ - يلاحظ أن غيل الأنف بالمحاليل الباردة - الدوش الأنفي من أي نوع - عادة ضارة يلزم الإقلاع عنها إلا إذا أشار بها طبيب اختصاصي لداع طبي معين وخير منها استعمال المرامم المطهرة كفازالين المتول.

٣ - العناية بالأسنان والفم ضرورية لارتباط الفم بالمسالك الهوائية العليا إرتباطاً وثيقاً غير خاف على أحد. والغرغرة



يومياً بمحلول مناسب عادة مجهزة من كل الوجوه . وهناك وصفات منزلية عديدة للفراغ منها : الشاي الصيني المغلي « لا المنقوع » ، وهي غرغرة قابضة عندما يكون الغشاء المخاطي للحنجرة والغلصمة محتقناً . والماء المضاف إليه ملح الطعام بكمية متوسطة نافع عندما يكون الغشاء المخاطي جافاً ، والحذر من إضافة كمية كبيرة من الملح .

أما الفراغ الحامضية كالماء المضاف إليه عصير الليمون - وهي وصفة شائعة الاستخدام في الطب الصيني - فانها ضارة بالأسنان إذا استخدمت كثيراً . ومن غيرها منها إحدى الوصفتين التاليتين : -  
« أ » خذ من قشر الحمض الكينا ١٠ جرامات واغلبها في ربع لتر ماء حتى يتبخر ثلث السائل ثم أضف إلى ذلك ٢٠ جراماً من العسل « ملعقتين شوربة »

« ب » سالول ٦ جرامات خذ من هذا المحلول ملعقة بن متبول ٦ - ١٠ جرام أو ملعقة شوربة وأضفها إلى كوب ماء .  
« ج » متبول ١٥ - ٢٠ جرام هذه الغرغرة فوق ثقبها جلسرين ٢٠ جراماً أو أغشية الفم فانها مطهرة كحول ١٠٠ جرام للأسنان

٤ - هناك بعض عوامل تؤثر تأثيراً ضاراً على الصوت نجملها فيما يلي :  
بعض الروائح العطرية والأزهار وبالخاص رائحة البنفسج تؤثر تأثيراً واضحاً على بعض الحناجر وكذلك التراب والدخان . والتعرض للتيارات الهوائية الباردة من شأنه

حداث نزلات التهابية في المسالك الهوائية العليا كما هو مشاهد معروف . وعلى السيدات تجنب استعمال المشد « الكورسيه » إذ من شأن ذلك أن يمنع حركة الجزء السفلي من الصدر مما يوقح حركات التنفس الضرورية أثناء الغناء .

كلمة ختامية :

يحدث أحياناً أن يصاب المغني بنزلة حنجرية فجائية إثر إجهاد أو إفراط في التدخين أو الشراب وقد لا يتيسر له استشارة الأخصائي في الوقت المناسب وهاك بيان إسعاف تمهيدى يمكن إجراؤه في مثل هذه النزلات الحنجرية الطارئة :  
يلزم السرير على الفور في غرفة دافئة  
يؤخذ ١٥ قطرة كل ساعة لمدة خمس ساعات متوالية من المحلول التالي :

صبغة خشب الجويا كول (Guaiac) ١٥ جم  
صبغة خاق الذئب (Actonite) ٢ جم  
الافيون (Laudanum) ٢ جم  
تلف الرقبة من الأمام والخلف لفاً جيداً بفوطة غمست في ماء ساخن بقدر الاحتمال وتغير هذه الفوطة كل دقيقتين أو ثلاثة لمدة نصف ساعة وتؤخذ برشامة من سلفات الكينين ٢٥ ر. قبل النوم .  
ويرجع أن مثل هذا العلاج يكفي لشفاء التهابات الطارئة في ٢٤ ساعة .  
فاذا استعصى الأمر فلا مناص من استشارة الأخصائي وإجراء ما يشير إليه من علاج مناسب .

# بَقَّةُ الْحَنَاجِرِ

٣٤ شارع عبد العزيز تليفون ٥٩٠٩٤ - ٥٩٠٩٥

بِزْءِ أَجْمَدِ الْبَضَائِعِ بِأَرْغَفِ الْأَمَانِ



# بحوث في فنون

## بحث في المقامات

بقلم الاستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقي بوزارة المعارف



## اليكاه

ونظراً لأن بعض الألحان يستلزم الهبوط عن درجة اليكاه القديمة والسابقة للدوكاه مباشرة، ولما كانت الموسيقى القديمة تسير على نظام الاجناس، كان لازماً أن يضاف بعد بالاربع، تحت نغمة اليكاه القديمة.

ولما كانت كلمة اليكاه تدل في المعنى على الأول، وقد أصبحت الأولوية تغير درجتها وجب تغير الوضع بنقل الاسم إلى النغمة الأدنى لدى الأربع المضاف أخيراً. وأطلق الفرس الراس على الدرجة التي كانت بها اليكاه القديمة وأضاف العرب نفمتي العشيران والعراق فيما بين اليكاه والراست.

واستبدل العرب البنجكاه بالنوى والششكاه بالحسيني وأطلق بعضهم على الهفتكاه اسم سيكاه ثاني وسماها العرب فيما بعد بالأوج للفرقة بينها وبين السيكاه الأولى وكذلك استبدلوا الهشتكاه بالكردان.

وقد استمر بعض المؤلفين على الزعم بأن الراست هي اليكاه وذلك لاعتبارهم هذه النغمة أولى درجات الأصوات من غير اعتبار لدى الأربع السابق إضافته في أسفلها. ومن ذلك ما ذكره خضر بن عبيد الله في رسالة الأدوار، من أن السلم الموسيقي يتركب من يكاه ويقال لها أيضاً راست ومن دوكاه وسيكاه وشاركاه وبنجكاه ويقال لها نوى وششكاه ويقال لها

لا نجد أثراً في مؤلفات الفارابي وابن سينا يدل صراحة على أنه كان للعرب أسماء اصطلاحية للنغمات الموسيقية. ولهذا نجد الفارابي يعبر عنها بعبارات وصفية إن هي في الحقيقة إلا تعريب للتعابير التي استعملها اليونان في شرح طرق توقيع نغمات ألحانهم على الموسيقى القديمة.

وأما ابن سينا فقد تفرغ للبحث في الاجناس الموسيقية ونسب تكوينها دون ذكر لالفاظ خاصة في الدلالة على النغمات.

وأول ما نلتس من استعمال أسماء للنغمات عند العرب نجده في الشرفية، لصفى الدين وجامع الألحان، للراغبي. وقد جاء في «سفيته الملك»، أن عدة المقامات ثمانية وعشرون مقاماً وهي تنقسم إلى أصول وفروع. أما الأصول فعدتها سبعة وهي مسماة بأسماء مرتبة بعضها فوق بعض بالترقي حسب العدد المسرود على التوالي كما يأتي: — يكاه . دوكاه . سيكاه . شاركاه . بنجكاه . ششكاه . هفتكاه .

ونظراً لأن هذه الاسماء فارسية، فالفرس إذن أسبق من العرب إلى الاصطلاح على أسماء للنغمات، ونقلها العرب عنهم. وما هذه التسمية سوى الاستدلال بالأعداد الفارسية على الدرجات الصوتية أو النغمات الموسيقية.

وبعض هذه الأسماء قد بقي مستعملاً في مكانه ودرجته إلى وقتنا هذا، وبعضها غيره الفرس أنفسهم، وبعضها غيره العرب

حسنى وهفتكاه ويقال لها سيكاه ثانى وهشتكاه ويقال لها كردان

\*\*\*

- ٨ هشتكاه سهاها العرب - كردان
- ٧ هفتكاه أو سيكاه ثانى وسهاها العرب - أوج
- ٦ ششكاه - - - - - حسنى
- ٥ پنجكاه سهاها العرب - نوى
- ٤ شاركاه أو چهاركاه
- ٣ سيكاه
- ٢ دوگاه
- ١ يكاه - سهاها الفرس راست عراق - أضافها العرب
- عشيران - - - - -
- يكاه - قلعت من مكانها الأعلى

\*\*\*

الآن وقد عرفنا أن اليكاه معناه - الأول - وعرفنا السبب في انفصالها عن الدوكاه وحلول الراس في مكانها الأسبق لتكلم على طرق تكوين الألحان عند العرب قديماً: أثبت التاريخ أن ألحان العصور الأولى لم تكن تكون إلا

من أربع نغمات وعبر عن ذلك العرب بالبعد الذى بالأربع أو ذى الأربع. ولما أخذت دائرة الألحان في التقدم والاتساع كوتوا من تكرار الأبعاد ذات الأربع التى كانت معروفة لديهم ألحاناً واسعة النطاق منها ما يشمل مرتبة واحدة - بعد بالكل أى أو كتاف - ومنها ما يشمل مرتبتان - ولهم في التكرار طرق ثلاث تسمى بالجموع التامة نذكرها فيما يأتى:

- ١ - بعد بالأربع - بعد بالأربع - انفصال - بعد بالأربع - بعد بالأربع - انفصال
- ٢ - انفصال - بعد بالأربع - بعد بالأربع - انفصال - بعد بالأربع - بعد بالأربع - انفصال
- ٣ - بعد بالأربع - انفصال - بعد بالأربع - بعد بالأربع - انفصال - بعد بالأربع - انفصال

والجمعان الأولان جمعان منفصلان والجمع الثالث جمع متصل وسميت الأبعاد بالأربع التى تكون منها الألحان التامة الجمع بالأجناس أو الفصائل وسنجعل هذه المعلومات أساساً في تحليل لحن اليكاه وكذلك في تحليل الألحان الأخرى التى سيتناولها بحثنا في الأعداد القادمة.

## نحن نعمل لصر ولأجلك

من المصنوع إلى يدك !

### الجمعية التعاونية لصناعة الجلود

مخرجي للدارس الصناعية  
تحت إشراف مصلحة التجارة والصناعة  
٤٥ شارع إبراهيم باشا  
عمارة بيطار - بميدان الأوبرا  
صر





## فن عبده إبراهيم

### للاستاذ صفر علي

الوادى الغربى للهدى

في مثل هذا اليوم لحسن وثلاثين سنة خلت قضى عبده الحامولى . فوالهف نفسى لذكرى ذلك اليوم . ما تملكه إلا ملأت الحسرة نفسى وفاضت بالدمع عينى . سقى الله ضريحه وأهله الرضوان .

كان عصر الأغاني في عهد عبده تصراً ذهبياً صفت فيه النفوس ، وركت العواطف ، فألف أكابر الشعراء ، ولحن أكابر المغنين ، وجهرة الشعب فيما بين هؤلاء وهؤلاء يتذوقون أسمى معاني الأدب ويستمتعون عذوبة الأنغام

ولو أننا لما أن نقاضل بين ذلك العصر الذهبى وبين ما نحن فيه اليوم فككتنا عن الموسيقى في مدى نعمة وثلاثين عاماً لطال بنا الموضوع ولخرجنا عما نريده في هذه العجالة من إحياء ذكرى يوم وفاة عبده . سمعت المرحوم عبده في صباى ولاؤفته في كثير من

سهراته فكنت لا أملك شعورى ولا أكاذ أتماسك حين كانت تسحرني نبرات صوته التي إذا علا بها تنطلق مقامات القانون وإذا نزل إلى القرار دوى فلا تسمع إلى جانبه الآلات الموسيقية .

كانت حنجرة عبده من هبات الله ، وكانت مدعمة حقاً وتفنن الحامولى في استعمالها ومهر في ذلك حتى كان الناس من فرد طربهم يتجايلون ويتصايحون فإذا استعادوه لحنياً أنف الحامولى أن يعيده بالنغمة التي أسمعهم إياها بل كان لشدة تمككه من فن النغم متكرراً ينوع الغناء بألوان مختلفة وأسلوب سليم يأخذ بمجاميع القلوب .

كان عبده عبقرية بظفرتة تسمو به نفسه إلى بلوغ الكمال في كل شيء فقد شهد الغناء لأول عهده به يغنى على طريقة قديمة ذات نمط واحد سهلة المنال لا يتصرف فيها أهل الفن تصرفاً ، ولا يدخلون عليها حسناً فهدته عبقريته إلى الابتكار والاختراع فغير الطرائق ونوع الألحان وهذب أسلوبها وتجلت سجيته في ذلك فأبدع ، وأطلق عليه بحق أبو التجديد وحسبنا أن نشير هنا إلى بلوغه الغاية القصوى من الأبداع في الأدوار الآتية :

- ١ - قلبى فى حبك فيه مشغول  
من مقام شعورناك .
- ٢ - حيث جميل طبعه  
الدلال - من مقام قارجفار
- ٣ - يا لى خلعت من الحب  
من مقام هزام .
- وهنا الله لهذه العبقرية  
الرحيل إلى الأستاذة منبع  
الموسيقى الشرقية في ذلك العصر

فسمع منها وأرثوب نفسته من جمالها ووعى الكثر من محاسنها فلما عاد إلى مصر هداه إلهامه ووجى عبقريته أن يغتن في قدون الموسيقى التي اقتبسها من الأستاذة وأدخل على الموسيقى المصرية النغمات الجديدة التي لم تكن معروفة يومئذ في مصر



وطبعها بالطابع المصرى ولحن منها أدواره المشهورة.

١ : الله يصون دولة حـسـنـك - من مقام حجاز كار

٢ : كنت فين والحب فين . . . . .

٣ : ملك الحسن في دولة جماله . . . . .

٤ : الصب من أول نظرة . من مقام نهاوند

كان عبده فوق بهذا رقيق الأجاس ، لطيف الشعور ،  
رحيم القلب يفيض لطفاً وحناناً . وإنك لتقرأ الأسى سوراً  
مفصلات ، وتحس أينما موجعاً في الدور الذي لحنه متأثراً بوفاة  
زوجه المرحومة الماز المغنية الذائعة الصيت وهو

« شربت الصبر من بعد التصاق » . من مقام العشاق المصرى  
وفوق هذا فقد كان عبده يعقل بسلامة ذوقه أدوار  
معاصريه من كبار الملحنين والمغنين فيبتدع أسلوباً جديداً في  
الأغصان ويدخل عليها كثيراً من الروعة والجمال ويتفنن في  
القائها حتى كان يهر نفس هؤلاء المغنين والملحنين ، فضلاً عما  
كان ينفرد به وحيداً من حسن التصرف ببعض خانات  
الموشحات كما فعل بموشحة « ماس عجبا » من مقام الهزام ، ضربها  
مربع . حين كما يردد منفرداً « هيا قم يا صاح » في ثغرات شجيرة  
مختلفة ثم يرجع إلى الضرب الأصلي .

أما طريقته في إنشاد القصائد فمعجزة لم يستطع الملحنون  
بعده أن يحيدوا عنها أو يحددوا فيها حتى اصطلاح عليها العرف  
كأنها قانون .

وعبد المخلصى : اكرم الله مثواه : فوق أنه معجزة الفن وآية  
الابتكار فيه ، كان إنساناً بأقصى ما يؤديه معنى هذه الكلمة  
فقد امتلأ إهابه كرماً وسخاء ورحمة وبراً بالفقراء والمستضعفين ،  
لم يترك وسيلة من وسائل المعزوف والاحسان إلا أدركها  
وكان فيها أعجوبة زمانه وإنى أترك لأمير الشعراء المغفور له  
أحمد شوقى بك البيان الساحر في هذا الموضوع رحمة الله  
وأحسن اليهما بقدر ما أحسننا إلى وطنهما .

## ومعه الشعر على عبده

لشاعر العربية المغفور له أحمد شوقى بك

سأجع الشرق طناراً عن أوكاره  
وتسوى فننى على آثاره  
غاله نافيد الجناحين ماض  
لا تفسر السور من أظفاره  
يطرق الفرخ فى الغصون ويغشى  
« لبدأ » فى الطويل من أعماره  
سلب الفن ألحن الطير فيه  
والمتين المكين من أوتاره  
كان مزماره فأصبح داو  
د كئيباً يكر على مزماره  
« عبده » يند أن كل مغن  
عبده فى اقتنائه وابتنكاره  
معبد الدولتين فى مصر اسحا  
ق « السمين » رب مصر وجاره  
فى بساط الرشيد يوماً ويوماً  
فى حنى جعفر وضائى سياره  
صفو ملحكيتهما به فى ازدياد  
ومن الصفو أن يلود بدارة  
يخرج المالكين من حشمة الملا  
لك ويلى الوقور ذكر وقاره  
رب ليل أغار فيه القبارى  
وأثار الحسان من أقاره



يُصْبَا يَذْكُرُ الرِّبَاضُ حَيَّاهُ

وَحُجَّازٍ أَرْقَى مِنْ أَسْحَارِهِ

وَوَغَاوٍ يُذَارُ لِحْنًا فَلَحْنًا

كَكْدِثِ النَّدِيمِ أَوْ كَمُقَارِهِ

وَأَنْبِيٍّ لَوْ أَنَّهُ مِنْ مَشْوَقي

عَرَفَ السَّامِعُونَ مَوْضِعَ نَارِهِ

يَتَمَنَّى أَخُو الْهَوَى مِنْهُ آهًا

حِينَ يُلْتَحَى تَكُونُ مِنْ أَعْدَائِهِ

زَفَرَاتُ كَلْبِهَا بَثُّ قَيْسٍ

فِي مَعَانِي الْهَوَى وَفِي أَخْبَارِهِ

لَا يَجَارِيهِ فِي تَفْتِيهِ الْعَوْدُ

دُ وَلَا يَشْتَكِي إِذَا لَمْ يَجَارِهِ

يَسْمَعُ اللَّيْلُ مِنْهُ فِي الْفَجْرِ يَالِي

لُ فَيَصْنَعِي مُسْتَهْلًا فِي فِرَارِهِ

فَجَعَ النَّاسُ يَوْمَ مَاتَ الْحَوْلُ

بَدَوَاءَ الْهَمِّومِ فِي عَطَّارِهِ

بَابِي الْفَنِّ وَابْنِهِ وَأَخِيهِ

وَالْقَوَى الْمَكِينِ فِي أَسْرَارِهِ

وَالْأَبَى الْعَفِيفِ فِي حَالِهِ

وَالْجَوَادِ الْكَرِيمِ فِي إِثَارِهِ

يَحْبِسُ اللَّحْنَ عَنْ غَنَى مُدِيلِ

وَيُذِيرُ الْفَقِيرَ مِنْ مَخْتَارِهِ

يَامُنِيًّا بِصَوْتِهِ فِي الرِّزَابِ

وَمَعِينًا بِمَالِهِ فِي الْمَكْبَارَةِ

وَمُجَلِّ الْفَقِيرِ بَيْنَ ذَوِيهِ

وَمُمَزِّ الْيَتِيمِ بَيْنَ صَفَارِهِ

وَعِمَادَ الصَّدِيقِ إِنْ مَالَ دَهْرُهُ

وَشِفَاءَ الْمَحْزُونِ مِنْ أَكْدَارِهِ

لَسْتُ بِالرَّاحِلِ الْقَلِيلِ فَتُسْنَى

وَاحِدُ الْفَنِّ أُمَّةٌ فِي دِيَارِهِ

غَايَةُ الدَّهْرِ إِنْ أَتَى أَوْ تَوَلَّى

مَالَقِيَتِ الْقَدَاةَ مِنْ إِدْبَارِهِ

نَزَلَ الْجَدُّ فِي الثَّرَى وَتَسَاوَى

مَا مَضَى مِنْ قِيَامِهِ وَعِشَارِهِ

وَانْقَضَى الدَّاءُ بِالْيَقِينِ مِنَ الْحَا

لَيْنِ فَلَمُوتُ مُنْتَهَى إِقْصَارِهِ

كَلَفَ قَوْمِي عَلَى مَخَابِلِ عِزِّ

زَالِ عَنَّا بَرُوضِهِ وَهَرَارِهِ

وَعَلَى ذَاهِبِ مِنَ الْعَيْشِ وَلِي

تَقُولُ الْآخِرُ مِنْ أَوَّلَارِهِ

وَزَمَانِ أَنْتَ الرِّضَى مِنْ بَقَايَا

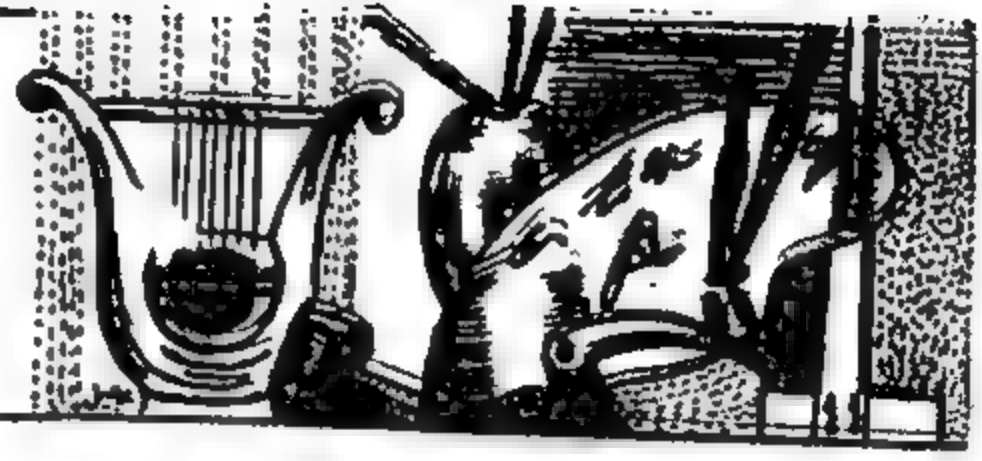
وَأَنْتَ الْعَزَاءُ مِنْ آثَارِهِ

كَانَ لِلنَّاسِ لَيْلُهُ حِينَ تَشْدُو

لِحَقِّ الْيَوْمِ لَيْلُهُ بِنَهَارِهِ



# الموسيقى والفنون



## فضيل الموسيقى



«المستشار حسن نبيه المصرى بك قاض استغنى من»  
«قبله أبائوه وعمومته وخثوكه» فهو عريق لم يفارق،  
«القضاء بيته ومشاؤه»  
«تولى إنشاء المصلحان: العلم والأخلاق» فشب،  
«جم العلم وافر الحلم» شريف النزعة، طاهر المسمى،  
«وكان الأدب والموسيقى من عناصر تكوينه الأولى»  
«فجاهد مها حتى أطردت نفسه بهما إطراد السلسيل»  
«الغذب وإلى القراء أول بحوثه فى الموسيقى»

المفنى (١) وما عداه بمن يتكلف الألحان من غير حساب هو  
المفنى المشرق (٢) أو الرجل اللعاع (٣) فإذا عرفت ذلك كان  
القناء فناً. ولا يعرف على التحقيق زمن وضع قواعده، وكل  
ما وصل إلينا أنه بلغ شأواً بعيداً فى عصر أجدادنا الفراعين، كما  
انه زها وزهر فى عصر البطالسة والرومان ثم انحط ونهض من  
كبوته فارتفع فى حكم الساجوقية والايوية وأصابته بعد ذلك  
كما أصابت العلم والأدب كارثة الممالك فتدهور فأنحصر فى  
الحمل والطبقة الدنيا من الناس.

الفن جميل ودقيق. بحقك قل لى أى فرق بين الموسيقى

لا تعجبوا من رجل، وقد عهدتموه من رجال القمانون له  
صوت بين أصوات زملائه رجال الشرع فى منصة القضاء، أن  
تروه يقتعد تحت قانون الطرب يفصل شرعه ويسويها مأخوذاً  
بين مقامين، الجد والطرب، واللهو والأدب، يعرف مشاكلها  
وعلة مفارقاتها.

ألا وإن الصوت يحدث من طرد هواء التنفس من الصدر  
ومروره وضغطه على أوتار الخنجر، فإذا حصل فى الحالة العادية  
أثناء تخرج الحروف كوتن كلاماً، فإذا مد الصوت كان غناء، وإذا  
صنغ وأوقع منظم الترتيب بحركات متساوية الأدوار كان لحناً.  
وإذا جعل لهذا الصوت حداً مختاراً، كانت الطبقة. وجميع هذا  
يكون الغناء الذى يطرب به. واعلم أن المتبع هذه النظم هو المفنى

١ - الفن - يقال رجل مفن بآتي بالسجائب والمرأة مفنة

٢ - مشرق الرجل تمريراً غنى وحكى ابن الاعرابي مشرق بالعناء

٣ - اللعاع - كلامة من يتكلف الألحان من غير حساب يقال مطرب لعاع



والشعر والتصوير؟ ان الشعر وهو بيت الحكمة  
أضيق مدى وأضعف تأثيراً ألا ترى ان الشاعر المفلق  
لا يهز من قلب ولا يحرك من عطف إلا لمن عرف لغته  
ومقاصده وإمكن الموسيقى قد يلعب بأرواح الناس كافة مع  
تباين لغاتهم يكاد تأثيره يعم كل ذى روح حتى الانعام

وأما التصوير فيعتمد فيه إيراد معان متباينة في لوح واحد  
مهما كان المصور ماهراً صَنَعاً (٤) وفي الموسيقى قد يطرب  
الضرباب الحاذق ذوى الأمزجة المتنافرة إذ في استطاعته أن  
يجمع في ضرب واحد المحزون والمسر، المبهكي والمضحك. أتيت  
سعة الموسيقى وعظم مداها ٢٢

قد يظن الخ بجهل هذا الفن من أن الشاعر له أن يتجاوز  
قواعد العرب ويضرب ما لا ينص عليه ويحرك ما يجب تسكينه  
ويسكن ما يجب تحريكه ويعد ما يقصر ويقتصر ما يمد والناس  
لا تمل ان تصنعوا كتاباً الخطيب يسمع له ان يحشو خطابه بما  
ليس من اللسان المصيح في شيء ويخرج على العروبة بالعامة  
ولا يضجر سامعوه من أن يستحسنوا ما يخطئ وخطأ به عبارته  
وأما المغنى مهما حلا صوته فاذا حاد عن النغمة أو تسوية  
الآوتار بجثة الأسباع حتى من لا يعلم الفن ولا يتذوقه الا  
بالطبع وبجرد إنسانيته. أفهل لمست من بعد ذلك جمال الموسيقى  
ودقتها ٢٣

إن العلماء في العصور الخالية كانت تتزاحم على مواردها  
وعز ما تجد حكماً يجهلها وقد لا يكون حقيقاً برتبة الفلسفة الا  
من عرفها منهم معرفة قد ورد في أثر الاغريق ان فيثاغورس  
«تلميذ أساتذة عين شمس» اول متخيل ومبتدع العود. على أن  
هذا الفيلسوف لم يخل من حاسد على هذا الاختراع، فقد أدعاه  
قوم لأفلاطون، وهذا الحكيم الكبير لم يك مثل فيثاغورس  
موسيقاراً نظرياً بل كان أمير وأحذق من ضرب بالعود فكهم  
سحر الآليات ولعب بالأرواح إن أراد أهاجها وإن أراد سكن  
ثورتها ولقد استطاع أن يلتقي الكرى في عيون سامعيه فاذا

ما استغرقوا أعادهم أيقاظاً بنبرات من أنامله وهم لا يشعرون  
وجاء بعده أرسطو وكان من الحاذق في الضرب بالعود أن  
يضرب على السمع فيرقد المجلس واليكته لم يشطع جعله يصحى  
ويبقى فأقر بفضل أفلاطون وأستقته في المربط  
وكان في العجم والعرب من هم غاية في الفن والغناء كالنصر  
ابن الحارث وهو أول من غنى على آلة طرب في العرب فقد  
رحل إلى فارس ووفد على كسرى فعلم الضرب بالعود والغناء  
ثم قدم مكة فعمل أهلها

وطويس، وهذا اتهم فرصة وجود صناع من الفرس  
يرفعون الكعبة في عهد عبد الله بن الزبير فاتهض اليها مبادراً  
وكانوا يغنون بألحانهم فأوقع عليها الغناء العربي ثم دخل الشام  
فأخذ من ألحان الروم ثم رحل إلى فارس فاستقى من غنائهم  
وضرب بالعود واتبعه من بعده كثير ليس هذا وقت ذكرهم  
وبلغ النهاية في الفن ابو النصر محمد الترخاني المسبى بالفارابي  
ولا ينكر مقامه من العلم ولقد كان نسيج وحده وفيلسوف  
عصره وما يحسن ذكره أن الناس قد اختلفوا في تلقيه بلقب  
يظل له علماً وكان ابن سينا الطيب قد بر جميع معاصريه  
فأرادوا أن يجعلوا له علماً هو الآخر حتى يميزوهما. أتدرون  
ما كان لقب هذا ولقب ذلك؟ لقد مازوا الطيب بالرئيس  
والفارابي الموسيقار بالشيخ فأصبح ابن سينا رئيس الحكماء  
والفارابي شيخهم فهما إزاء بعض نصب خط الاستواء  
أو كاستان المشط فاذا ما ذكر الرئيس قالوا ابن سينا والشيخ  
قالوا الفارابي وقد حق اللقب لأبي النصر لعله المكين بالموسيقى  
فقد كان ضرباً بالعود لم يسمح الدهر بعدل له للآن في الشرق  
أما وقد عرفت فضل الموسيقى ومقامها فإسألك عنها  
في القريب ٢٤

م-هـ نيل المصري

# القصص الموسيقي



## الموسيقار الصغير قصة تحليلية

رواية (القيصر) التي تمثل لأول مرة في دار الأوبرا هي المعجزة الأولى التي جلت عنها عبقرية رجل حدث، في منتهى العقد الرابع من عمره، انحدر من أبوين فقيرين ....

ظهرت بوادر الفوز، ودقت بشارت عشاق الفن، فاصبحوا يتناجون عن عبقرية ذلك الموسيقار الصغير مؤلف تلك الأوبرا، ويتناقلون ثناء الأساتذة عليه ....

القاعة تحل بالمشاهدين شيئاً فشيئاً ... امتلات جميع مقاعد الصدر وما تزال المقاصير أقل ازدحاماً. ولعلها تمتلئ بعد حين، فقد تعود أصحابها الحضور في آخر لحظة، أو متأخرين عن الميعاد.. وسواء لدى الكثيرين أسمعوا فاتحة الأوبرا أم لم يسمعوا ...

كان الصوت المسموع في القاعة أشبه بشئ يبدؤ التحل. أما في المشى فترفع الأصوات ... هذا رجل يادن أشقر الوجه، أصلح الرأس، يتشاجر مع حارس المقاصير. ويظهر أنه مخبط. ولكنه من أجل ذلك يتزايد شجاراً ...

ولم يفت رجال الفرقة الانتفاع بتلك الفرصة، فقد أخذ كل في محادثة آله بهنوء يعالج ما هي عليه من لين أو شدة، ومن غاظ أو حدة، ثم يرجع إلى أوتارها فيعدل المنحرف، ويقوم المخرج .

دق الجرس ... ضجة عامة في المقاعد الأمامية ... كل يأخذ مكانه ... قدم رئيس الفرقة الموسيقية إلى فرقته بعد أن ألقى على القاعة نظرة عامة، إمتحن بها جمهوره، وحيي بعضهم، ثم تبوأ مقعده. دق الجرس الثاني فأخذ رئيس الفرقة الموسيقية مكانه، وأمسك عصاه، ثم طرق بها المنضدة ملقياً على رجاله أمره بالاستعداد: واحد ... اثنين ... ثلاثة ... فانسابت الآلات النحاسية، وسالت النفثات، فابتدأت الفاتحة ...

بدأ في رفع الستار تبعاً لإشارة أعطاها رئيس الفرقة الموسيقية فظهر القيصر في حاشيته. وكان هو المغني الأول ... ولقد كان

المغنون كلهم رجال. والرواية مفاجئة قوية الحزن ... نعم. وما أعظم الموسيقار على حدائته. لقد ابتكر فابعد، وابتدع فأجاد. وألبس جميع الأغاني روحها الطبيعية بأقصى ما تصل إليه البراعة .

لقد امتلأ فضاء القاعة بحلو النفثات فما أجل الصوت الإنساني وما ألد شدو الموسيقى ... انتهى الفصل الأول، فالتقى رئيس الفرقة الموسيقية عصاه ودخل المسرح ...

ماذا؟ ألم يوافق هذا النوع ذوق الجمهور. إذا لماذا كان الجمهور قلقاً؟ إنها لمباغة شديدة !!!

ولم تكن تلك النتيجة هي المنتظرة، فقد جلس الموسيقار الصغير منكساً رأسه، يكاد يفقد كل أمل في نجاح روايته، فشدد رئيس الفرقة الموسيقية على يده قائلاً له: تشجع ... تشجع أيها الصديق ... ستنتهي الأشياء إلى خير ما تحب وتهوى ... إن الجمهور لما يتعود ذلك النوع الجديد، ولا بد أن يسمع منه قدراً كافياً حتى ينال منه الرضاء وسأسممه هذا القدر ...

كذلك أقبل القيصر، يقول له: انتظر فيكون للموقعة في الفصل الثاني أثراً حسناً في نفس الجمهور، سيما عندما أحلق في الجو بطياري. على أني لم أحس جمال صوتي في حياتي لإحساسي به في هذه الليلة ...

وإذا كانا يتساقطان هذا الحديث كان الجمهور يقيق من دهشته، وقد أخذ يتسامر فيما بينه عن الغناء، والمغنين، والموسيقار، وما إلى ذلك من المواضيع ...

فقال أحد المجالسين في مقاعد الصدر:

«جدا لو أن في الرواية قبساً من الحب. إذا لكان روحها أحسن،

فأجابه آخر:

لقد قرأتها قبل الآن، إن أشخاصها كلهم رجال، والرواية يغلب فيها الجد. أما كان يجدر بالمؤلف أن يضمها ولو قليلاً من النسلية ... والسيدات ... ألم يكن لمن حظ فيها !!



وكانت مقصورة من مقاصد الصف الأول لاتزال غالية، فدخلها في هذه اللحظة أم وانتها، بعد أن فاتهم الفصل الأول بأكله . وهل في ذلك حرج ! ألم يكن العشاء أشهى وأفضل ؟ إنها يزوران الأوبرا كأنها دار للبهيم ...

لقد نظرت الابنة في إحدى أوراق البرنامج التي أمامها ، وقالت بحزن :

« لويس لن يغنى الليلة » وكان لويس هذا بطل التينور ( الصوت المتوسط في الغلظ ) يماثل صوته صوت النغير في قوته ، ولكنه ، وإن كان الشعب يتغنى باسمه ويمجده ، إلا أن موسيقارنا الصغير يرى في طبيعة صوته بعض الأخطاء مما اضطره للعدول عنه .

ثم قالت الأم صاخطة بعد أن أمعنت النظر في البرنامج : « ماهذه الأوبرا الغريبة ! أدولف، التينور المشهور، ليس

هنا أيضاً ! »

أجابت البنت :

« إن ذلك عمل جداً . »

وكان حكم أدولف هذا في غنائه كحكم زميله لويس . وقد شاء الموسيقار بالاستغناء عنهما أن يصل بروايته إلى حد الكمال . ثم دخل مقصورة الأم وبتتها رجل حديث السن ، يرتدى بذلة الرسمية، وتدل ملامح وجهه لأول وهلة أنه أحد أفراد تلك الأسرة فابتدر السيدان بقوله :

أتدريان ماذا ؟ لقد سمعت أن أولجا المفينة الأولى لن تغنى الليلة إذ ليس لها دور في الرواية ... لو كنت أعلم ذلك ما كلفت نفسي مشقة الحضور ...

لقد ابتدأ الفصل الثاني .

رفعت الستار عن الموقعة ، وحى وطيس القتال ، فتملك الكل شعور الحرب . وسمع الناس الحاناً لم يعرفوها من قبل ، بل ولم يتخلوها من قبل . ما أجمل ذلك الابتداء ... ولكن الجمهور بقي جامداً صامتاً ولم تحرك يد للتصفيق .

كلا كلا . لقد صفق نهر قليل جداً . ولكن هل كان الباعث لهؤلاء جمال الموسيقى ؟ أم هم أصدقاء المؤلف .

لقد أصبح من الممكن الحكم على مقدار نجاح الرواية ، فهي لا تتجاوز ثلاثة فصول . لذلك جلس رئيس الفرقة الموسيقية وعييت عليه السبل إذ لم يكن يتوقع هذا الفشل ، مع أنه هو الذي ألح على المؤلف في إظهار تلك الأوبرا بعد أن سحرته ألحانها . لم يعد يتوقع الرواية نجاحاً بعد أن كان أملاً في الفصل الثاني ، وماذا سيأتي به الفصل الثالث ! لو ماذا يمكن أن يرجى له ! لقد أخذ يتوعد الجمهور بقبضة يده يطوح بها في الهواء قائلاً :

« ويل لكم من عصابة غير مهذبة . »

ولكن ما الفائدة من كل ذلك . إنه لم ينجح .

أما الموسيقار الصغير فقد كان جالساً وحده في مقصورته في الصف الثالث يفكر ... ويفكر ...

ولقد حدثت في القاعة حركة عظيمة ، ذلك أن أنثى على الرواية قبول ثأره بتلك الجلبة والسخط العظيم .

وأخذ بعضهم يقول :

موسيقى جديدة ! كأنما يريد كل ملحن أن يتجاهل ماهية الموسيقى وكيف يصوغها الإنسان ...



من العسير أن يفهم الجمهور أمثال تلك الرواية . ولكن أليس هناك شعور ينصف ٠٠٠ شعور ؟ كلا . فن الذي سيشرح ٠٠٠  
لقد خلت الدار بعد أن نزل الستار ، والموسيقار لا يزال جالسا  
في مقصورته في الصف الثالث وقد أسند رأسه يده يفكر في خيبة  
والديه اللذين أنفقا على دراسته كل ما يمتلكان وقد قضت تلك الليلة  
على كل أمل لهما في ولدهما . فليموتا إذن جوعا ٠٠٠  
إنه يفكر كذلك في إخوته الذين كلفتهم دراسته ما جعلهم هم كذلك  
تحت رحمة ما يتكسبه . فلم يبق لهم إذن إلا أن يموتوا كذلك جوعا .  
ما كان أكبر أمل في النجاح في تلك الليلة ، وكمن الأمانى كان  
قد بناها على ذلك النجاح

## مكتبة الأنجلو المصرية

لأصحابها صبحي وشركاه  
٢٣ شارع قصر النيل بمصر  
تليفون ٥٠٣٣٧  
تقدم

أقرب مؤلف ظهر الآن عن أخطر بحث  
يتعلق بحياة الإنسان الجنسية

## السالة الجنسية

تأليف  
دكتور أوجست فوريل  
دكتور في الطب والفلسفة والقانون  
تصريب  
دكتور صبرى جرجس

فأجابه أحد المعجبين بالرواية ، وكان شديد الحياء يتكلم  
بصوت خافت :  
« أليس لكل عصر فن خاص ، ألا يجب أن تتطور الفنون تبعاً  
لتطور العصر .

فقاطعه ثالث بقوله :

« ما هذا التضييل ! ذلك غرور ! إنه يريد أن يجارى فاجنار فيأتى  
بموسيقى لا يعرفها أحد . إذا كان لابد له من ذلك فليعمل نفسه ربيع  
قرن على الأقل يحكف فيه عن التأليف حتى تتم له دراسة هؤلاء  
المعطاء . »

وهنا سمع في القاعة الحديث الآتي :

« فاجنار ! ومن من الناس مثله ! لقد كان عبقرية

نادرة ٠٠٠ »

« ومن يدرينا ربما كان موسيقارنا الصغير عبقرية نادرة  
كذلك تكشف الأيام عنها . »

فاستشاط أحد الحضور غيظاً وقال بصوت عال :

« أمثل هذا عبقرية نادرة ، »

فهم الضحك المكان ، وتجلت سخرية الجمهور واستخفافه  
بالمؤلف .

ولقد غادرت الأسرة التي في المقصورة الأولى أماكنها  
وانصرفت وهي تقول :

« خلو من الحب ! خلو من صوت التينور ! إذن فلماذا  
يذهب الناس إلى المسرح ! ٠٠٠ »

لقد ابتدئ في الفصل الثالث ٠٠٠ ولقد جاء كالمعتذر ، فلم يغير  
الحال ٠٠٠ عيل صبر الجمهور قاطع التمثيل مراراً .

انتهت الأوبرا وانصرف الناس إلى بيوتهم آسفين على ضياع تلك  
الليلة ٠٠٠

نعم انتهت الرواية ، فأى أفراد هذا الجمهور فكر في هذا الموسيقار  
المبدع الذي استغرق في تأليف روايته أكثر من ثلاث سنين طوال  
كفته سهر مئات الليالي !

أى أفراد هذا الجمهور فكر في جرمه الذي جناه بأطفائه نوراً أمل  
كان يتأجج في صدر شاب في خلاوة العصر كزهر الربا .

أى أفراد هذا الجمهور فكر في جرمه . وقد سلب وطنه عبقرية  
فنية ربما كانت حديث العالم في المستقبل ! !



أوبرا ثانية تمثل لأول مرة ، بعد عام كامل ، من نفس الموسيقى  
الأول  
إنها تدعى «سوزان الحناء» أفليس هذا الاسم حلو الوقع على  
الأذن !!

لقد حدث في القاعة شبه عاصفة من التهلل بعد الفصل الأول  
ولم ينته الفصل الثاني حتى غلبت على الجميع نشوة الفرح ، ودوت  
أرجاء الدار بتصفيق حاد مستمرا وألح في طلب الموسيقى ولكنه لم  
يظهر

وبعد الفصل الثالث صمم الجمهور ثانية على طلب الموسيقى ولكنه  
لم يظهر بل اعتذر عنه مدير المسرح بمرض ألم به  
خرج الجمهور مبتهجا بشئ على المؤلف ويقول :

« شتان بين تلك الرواية ورواية العام الماضي »  
حتا لقد كانت تلك الأوبرا تغاير سابقتها ، بل وعلى النقيض منها  
تماما . فقد صدح المغنيان المحبوبان من الجمهور ، وزغردت بصوتها  
الرخيم ! عشقة الشعب ومغنيته الأولى . وقد غام الجمهور في بحر  
من الحب .  
نرح قديم مبتذل نهجة المؤلف فابتدأ به سعادة الأبوين وهناك «  
الأشقاء !!  
لقد كان اليوم يوم الفوز

أما الموسيقى الصغير قد جلس في مقصورته في الصف الثالث وأخذ  
يكي ، ثم يكي .  
إنه يكي فنه الضائع ، وعله المكبل ، وعبقريته الميعة ؟





# أرباب الموسيقى وفلسفتها

## الغناء عند العرب

للقاضي العليم والكاتب الحكيم

صاحب الفقه الكبير الشيخ محمد بن ساجد

نائب المحكمة العليا الشرعية

جدد سالف لسلفهم العظيم الذي انابت طوائفه في شعب الحياة فاهتبلوا من أفانينها لبنى قومهم ما وفر الهناءة لهم . وعملوا ما استطاعوا في تحصيل الحضارة وتهذيب الانسانية بوشك الخائف الحاصر ان ينكر عليهم كل فضل لهم وأن يحسب هذه المدنية الواغلة عاليا من فيض الغرب وابتداع الغرب . والذنب في هذا الذنب لتلك الحفوة التي نبت بآبناء العصر عن قديمهم وبقت صلاتهم بعلومهم . فعادوا وهم في الديار كالغرباء عنها . وبقيت كنوز الآباء مطمورة تحت الثرى . لا يرفع حجابها رافع ، ولا يبحث طلابها عن بابها . فهي تظل مطمورة حتى يؤذن للكفر أن يفتح على أيدي أربابه أو أيدي سواهم .

### الموسيقى — المنطق — العروض

سلك الافندمون علم الموسيقى في علوم الحكمة ، وهذه نوعها . كثرة أو قلة ، ولكن بما لاشك فيه أن الموسيقى والفلك والحساب والهندسة والمنطق والعروض هي جميعا أنواع من جذر . العلم الموزون ، أي العلم الذي يبتدىء بالبدهي وينتهي إلى البديهي وبعبارة أخرى : العلم السلي ، الذي تقف الدرجة الثانية معه على الأول والثالثة على الثانية وهكذا ، وهي علوم متشابهة رباطها النظام ووحدة الحركة والسكون ، ومرجع ذلك إلى القانون الطبيعي المودع في النفس البشرية ، تدركه إلهاما وتقره نظاما والعلوم الثلاثة : الموسيقى ، المنطق ، العروض ، متشابهة في وحدة خاصة ، وتشابهها يسهل القوا فيها إنها أخوات شقيقات آمنن الفطرة السليمة ، منها ولدن وها يدركن — العربي البدوي يعرف العروض طبعا لا فاعا . ويدرك البيت المكسور من الصحيح بسلامة فطرته ، والرجل المستقيم التفكير على أصل السلامة في الفطرة لا يحتاج إلى علم المنطق صناعة ولا

لعل طائفة من القراء تعجب لشيخ يكتب في الغناء العربي ؛ فان كان ذلك فلا حذرهم عن شيخ الحنفية والكامل بن الهمام ، الذي بلغ مرتبة الاجتهاد . فقد ذكر عنه السيوطي ، أنه كان علامة في الموسيقى ( ص ١٨١ الفوائد البهية ) — وروى ابن خلكان أن الفقيه . أبا مروان بن المائجشون ، تلميذ الإمام مالك كان مولعا بالغناء . قال أحمد ابن حنبل : أنه قدم عليهم ببغداد ومعه من يغنيه ( جزء ١ ص ٣٦٠ أغاني ) — واستطرد أبو الفرج في كتابه : الأغاني ، فذكر جماعة من أجلاء الشيوخ سجل لهم أصواتا ، في أغانيه ذكر ضربها وتوقيعها بالرواية والسماع .

وهذا اسماعيل بن جهمس القرشي المعنى الفحل وقريع ابراهيم الموصل ، كان قد أخذ السجود جبهة ، ومن أحفظ خلق الله لكتاب الله وأعلمهم بما يحتاج إليه كان يخرج من منزله مع الفجر يوم الجمعة فيصل الصبح ثم يصف قدميه حتى تطلع الشمس ، ولا يصل الناس الجمعة حتى يختم القرآن ثم ينصرف إلى منزله . واحتج إلى القاضي أبو يوسف ، في الغناء بحجة قياسية ، بعد ما فاتحه القاضي في العقبة والحديث فوجد عنده ما أحب ، وسمع وابن عيينة ، والمحدث من أصحابه بعض ما ينفي فيه . ص ٦٦ جزء ٦ أغاني . واستحق الموصل الذي ملأ الدنيا غناء وهرها موسيقى كان الغناء وموسيقاه أقل علومه ، وهو ضالع بعده في شعب العلوم إلى القاع والفن . وكان المأمون يثنى عليه في أخلاقه ويتمنى ان يوليه القضاء لولا تلك الشهرة القاصرة على هذا الفن ( ص ٥١ جزء ٥ أغاني . )

وبعد هذا فالكاتب لا يعد في أرباب الموسيقى ولا هو من المقنن وإنما شغف بالقراءة علق معه ميل إلى النفع والانتفاع فبعد من مطالعته كثيرا أرجو بنشره الفائدة لطلابها ووقف أبناء العصر على

تدليلاً : لأن المنطق مرجع اقيسته الاستدلالية كلها الى البديهي ،  
والبديهي ما يدرك بداهة . وباحساس الخلقه فاذا كان اصل المنطق هو  
البداية . فالبداهة المنتجة حاصلة للرجل السليم الجارى على مقتضى  
القانون الطبيعى ولذلك فكل ما صنعه الفلاسفة فى هذا العلم انما هو  
مبسط واستقراء لنظام النفس الداخلى ، فى « التصور والتصديق »  
وضبطوا ما استخرجوه فى قواعد تكون ميزانا عاما لبني البشر سواء  
مهم السليم ونصف السليم والمكسر ؛ ولكن تأصل القانون الطبيعى  
فى النفوس من أصل الخلقه يجعل الحاجة الى المنطق فى أكثر الاشياء  
مسيبة : ولا يحس به الا المنقطعون مثل هذه الاشياء : اما الموسيقى  
فهى كذلك طبيعية فى النفس ولها ميزان خاص بها هو مجرى احساسها  
الداخلى . وكثيراً ما يجس المرء برأيه نظن من اعماق احساسه . ولكن  
لا يقدر ان ينطق بها ، واذا حولها الى نطق رجعت فى مجاريها وهربت  
من مخارج الحروف فلا تظاير ولا تبين ، وأصل اللذة فى الموسيقى انها  
تعبير عن احساسه الوجدانية تعبيراً يعجز هو عن اخراجه وعن  
تصويره فى ألحانه ، فاذا ظن فى اذنه كان السرور من جهة ايجاد هذا  
المتنى ، وكان من جهة تلاقيه طبق ما فى النفس ، ومن هنا تفرز النفس  
عند تطابق ما فى الخارج والداخل ، وكثيراً ما تحس الموسيقى  
تجانب ما فى النفس عند مقطع قمرى الانسان وهو يجرى بحسده مع  
احساسه . اذا جاء المقطع الناشئ وقت الحركة تغلب المجرى الداخلى  
على الاصاغة للسمع . وهنا شوط السباق الموسيقية بين وغايتهم واحدة  
هى استخراج ما فى النفس فى صور مألوفة ، ومطابقة الصورة للاصل ومن  
هنا ايضا تختلف الموسيقى لان الناس عامة وان اشتركوا فى اصل  
القانون الطبيعى فما لاشك فيه ان الاقليم دخلا كبيرا فى تكييف  
هذا القانون وطبيعته على غرار خاص بالاقليم ، بل أكثر من هذا قد  
يختلف شكل القانون فى الاقليم الواحد باختلاف طبقات بينه ، لأن  
البيئة أيضا حكماً لا ينفصل ، وأثراً خاصاً فى تشرب النفوس للقانون  
ولهذا كلما امتزجت الطبقات وتقاربت ، توحدت الغاية واستوى  
الالذاز

كتبت هذا ثم اطلعت على التذكرة ، فرايته ينقل ان واضح علم  
المنطق سئل بعد وضعه هل الفت شيئاً ؟ قال نعم ما دوتته نصف  
ومادته الالفاظ وبقي فى النفس نصف لا يدخل الالفاظ بل هو مجرد  
الهواء « اى الموسيقى » ( ص ٣٦ جزء ٣ اغاني ) ومن العجيب  
أن ما استخرجه المعلم الثانى من النفس ووضعه فى قواعد لفظية  
بضبط أحكام الكون بمقتضى هذا العلم المسمى بالمنطق هو النصف  
الذى يستغنى عنه الاكثرون كما قلت لتوفر اسبابه عندهم اما النصف  
الثانى وهو تصوير ما فى النفس بالتحكم فى الهواء وهو لا يكون الا  
بآلات الموسيقى وفى التمرن على استخراج الهواء من مخارج آلات  
لموسيقى طبق ما يريد صاحب الصوت فهذا عمل ليس عند الناس

ما يتقنهم عنه ويقوم به لهم بالآلات طبعية فى نفوسهم . بل فيه لا بد  
من الصنعة ومن التمرن ، الصنعة لاستخراج الآلات ، والتمرن  
لاستخراج الاصوات . ومن هنا كانت الموسيقى فوق المنطق وفوق  
المروض من جهة أنه قد يقال بعدم الحاجة لتعلمها ولا يقال فيها كذلك ،  
كما ان الناس تواصوا الا يقولوا لصانع الآلات إنه موسيقى واطلقوه  
على المازف وعلى الملحن وعلى المفتى مع ان الجميع من اصل واحد  
ان سلامة الفطرة بالمران تصقل . وبالعمل تنمو وتزيد .  
وانظر تفتح وتبسط . وبالتخصص تحكم وتبتدع . ولذلك فالتخصص  
فى الموسيقى هو اول ما يطالب لتتج . والتخصص سواء فى الصنعة اليدوية  
بقسمها ( المزف والنحت ) او الصنعة الفكرية بقسمها ( الانشاء  
والتلحين ) أو التخصص فى فلسفة الموسيقى من حيث هى الموسيقى .  
لها محور وسواحل . وأرض وسما وأثر ومؤثر الخ . هذا التخصص  
كله هو ما التزمت العرب فى اول امرهم حتى بهروا الدنيا بأثرهم  
وابقوا شاهده على الابد . ومنه استطاعوا ان يستنبطوا وان يسيروا  
ولما ترجمت كتب الاوائل وجد المترجم طبق ما استلموه لطبيعتهم  
وشاهد هذا مثلاً فى اسحق الموصلى فقد قد الفن ووضع اصوله  
وفاق فيه اهل عصره حتى اضطر أبوه وشيخه ابن جامع ، أن يأخذوا  
عنه ثم لما ظهرت تراجم اليونان جاءت تصدق ما ابتدع اسحق  
وتؤمن عليه . قال ابو الفرج ( من اعجب شيء يؤثر عن اسحق  
الموصلى انه استخرج بطبعه علم رسمته الاوائل لا يوصل الى معرفته  
إلا بعد علم كتاب اقليدس الاول فى الهندسة ثم ما بعده من الكتب  
الموضوعه فى الموسيقى ، تعلم ذلك وتوصل اليه واستنبطه بقريحته  
فوافق ما رسمه أولئك ولم يشذ عنه شيء يحتاج اليه فيه . وهو لم  
يقرأ ولا له مدخل اليه ولا عرفه اه . ص ٥٥ جزء ٥ اغاني )  
وليس هذا عجيباً على سلامة الطبع خصوصاً مثل اسحق وقد ولد فى بيئة  
غنائية وانما العالم يحتاج معرفة علوم الاوائل ليعنى عليها حتى يصرف  
فى التقدم فوقها ما كان يعرفه فى استخراجها وبذلك تتقدم الحضارة  
وترقى الامم وبذلك يجب ويتحتم على الامة التى تريد الحياة الراقية  
ان تبني على دعائم اسلافها لتعيل بناءها ، لا تقطع عنها هم ، ولا  
تتلف فى أصل البناء الى غيرهم ، والا ضاعت بين العقوق والاستجداء  
اما الموسيقى كعلم له تأثير فى الكون من حيث الصحة والمرض ومن  
حيث الارتباط بالنسب بينه وبين الموزونات الكونية ، ومن حيث  
الاستفادة به كما يستفاد بالعلوم النظرية الأخرى فهذا بحث يطول .  
وما كتبت هذه الكلمة اليوم بين مشاغل الجملة الاخيلة منها ،  
توفية لوعده محبوب ثم انى لا اكتب كباحث مقرر ، وانما كقزهر  
يده طاقة الريحان ، ذات ارواح والوان ، ينثرها لمن شاء من ارباب  
العرفان والسلام ؟





## أثر الغناء في تاريخ الأدب العربي

أبو الفرج الإصفهاني ومذهبه في التأليف

للكاتب الأديب الأستاذ «خلدون»

من شاء فليقلل في الكلام عن أثر الغناء في تاريخ الأدب العربي ومن شاء فليكثر، وأى المذهبين اختار الكاتب وجد طلبته وأشبع مناه، وكأن من موضوع تعسر طيائعه على الكاتب وتستوحش مسالكه فما يقدم عليه إلا كارهاً وما يخرج منه إلا مجهداً، فأما هذا الموضوع فأحر به أن يكون موضوعاً لطيف المأخذ، سهل التناول، حلو الحديث، ليس فيه من العسر إلا ما قد يجده الكاتب من ضبط القلم وكبحه أن يسهب ويبطل.

وحسب الغناء غزراً وفضلاً على اللغة العربية ومكاته سامية عند العرب في أيام عزم - أيام أن كانت الدولة العربية ملء الأرض هبة ومجداً، ودولة الدنيا عزاً وسؤداً - نقول حسب الغناء غزراً وفضلاً أنه قد اتخذ آلة لتخليد آداب اللغة العربية وتسجيل مفاخرها وحفظ طرائف علومها وسرمدة بدائع فنونها. ونحن نغنى بما نقول من هذه الآلة كتاب الأغاني للإمام الأديب الأعظم أبي الفرج الإصفهاني. فقد حرك الغناء أبا الفرج وحفره إلى التأليف يثبت مرضيه وينقى مستكرهه ويدون الأصوات المعروفة لفحول المغنين، وجره هذا إلى ترجمة المغنين، فالشعراء الذين جاء الغناء في شعرهم، فذكر الوقائع التي قيل هذا الشعر بسببها. وهكذا حتى تها من هذا كله كتاب الأغاني، وهو من غير مدافع كتاب الأدب وعمدته وخزائمه التي استوعبت في جوفها ما تقدمها من الأدب ثم أفاضت على ما بعدها مما أفا الله عليها. وهكذا لن تجد كتاباً في الأدب تقدم الأغاني إلا وقد هضم الأغاني صفوه وجاء بخيره، ولن تجد كتاباً في الأدب تأخر عن الأغاني إلا وقد اتخذ منه مرجعاً ومعولاً وورد معينه مستسقياً وراوياً.

وهكذا أصبح كتاب الأغاني سجل الأدب العربي وديوانه، والفضل في ذلك للغناء.

وليس هناك شيء أدل على مبلغ ما كان للغناء عند العرب

من مكانة في النفوس مثل صنيع أبي الفرج في أغانيه، وكيف أثر مختاراً أن يجعل الغناء أصلاً لكتابه الكبير تفرع عليه العلوم والفنون ويتناثر منه الأدب والتاريخ، ويلحق به الشعر والنثر وقد احتفظ المؤلف بمبدئه في الكتاب كله فلم يشذ عنه ولا جنف عن طريقه. بل مضى في سبيله جاعلاً من الغناء أصلاً لتأليفه ومتخذاً منه غرضاً منشوداً وقبلة مقصودة.

فانظر: أي خير وبركة ساقهما الغناء للأدب العربي. ثم انظر إلى كتاب الأغاني وما اشتمل عليه من التحف والطرائف واذكر أن الفضل في هذا كله للغناء، فلو لم ينشط أبو الفرج وتأخذه العزة بالحلق للغناء العربي فينهض مدوناً لأخباره، راوياً لأصواته، مستطرداً إلى ذكر تنف مما يجعل ذكره ويحلو موقعه مما اتصل بالغناء - نقول لو لم يفعل أبو الفرج هذا لحرمت الآداب العربية من أنفس ذخرها وألمع جواهرها فيها ولأصبح الأدب العربي شيعاً متناثرة وأشتاتاً متباينة لا تشفى غلة ولا تنقع غليلاً.

وكتاب الأغاني واحد وعشرون جزءاً ضخماً. وأنت لو أخذت نفسك بإحصاء ما فيه من الغناء واستقصاء ما اشتمل عليه من الأصوات لما ملأت يديك من هذا كله بجزء واحد. فأما سائر الأجزاء وهي عشرون جزءاً فقد ذهبت في سبيل الأدب وفنونه على أن هذا لم يمنع أبا الفرج من أن يعنون كتابه باسم الأغاني، وإن كانت الأغاني أقل الفنون في كتابه ذكرًا.

والناظر في كتاب الأغاني يجد أبا الفرج حين يعرض

للإكلام عن الغناء قد جدَّ جدُّه، وعزَّ أمره، واطرح التهاون والاستهتار جانباً، وأخذ يعالج القول علاجاً دقيقاً كأنما هو بين يدي أمر من الأمور الجليلة الخطيرة. فقرأه يستعرض رواية الأصوات ويمحصها تمحيصاً شديداً، ثم ينتهي به الأمر إلى قبول ما رضىه منها ورد ما لم ينل منه مقنعاً. وهو إلى ذلك شديد الفيرة على سمعة فحول المغنين يأنف أن ينسب إليهم من الغناء ما لا يوافق مذاهبهم أو ينهض بشرف صناعتهم. وحسبك من هذا كله أن الحافظ الأول لأبي الفرج على تأليف أغانيه هو غيرته على سمعة إسحاق بن إبراهيم الموصلى إذ أنحله وراق بعد وفاته كتاباً في الغناء مدفوع أن يكون من تأليفه وهو مع ذلك قليل الفائدة، هكذا ورد في الأغاني ثم يقول المؤلف:

«وليس الأغاني التي فيه أيضاً مذكورة الطرائق ولا هي بمقنعة من جملة ما في أيدي الناس من الأغاني، ولا فيها من الفوائد ما يبلغ الإرادة، فكلفت ذلك له على مشقة احتملتها منه، وكراهة أن يؤثر غنى في هذا المعنى ما يبقى على الأيام مخلداً، وإلى على تطاولها منسوباً وإن كان مشوباً بفوائد جمة ومعان من الأدب طريقة»

وهذا الروح الذي تقمص أبا الفرج منذ الف عام ومحصه للفن واصطفاه للأدب واستخلصه في عصره البعيد من أثقال القيود المذهبية في التأليف والترجمة - إنما هو الروح الذي يتقمص كبار الفنانين في العالم على اختلاف الأجناس وتباين العصور فيهديمهم سواء السبيل ويسمو بهم عن مستوى العصر الذي يعيشون فيه ليعدم لعصر مقبل يلقي عنهم الفن ويلتقي معهم بين صفحات الكتب وفي أثناء السطور.

لقد كان أبو الفرج الأصفهاني «فناناً» بطبعه موسيقياً بغيريته، أديباً بفطرته. ومظهر هذا كله ما أودعه كتابه الأغاني من آيات الفن وبدائع الموسيقى وروائع الأدب. وعندى أن أعظم دليل على تقمص روح الفن أبا الفرج اختياره تغليب الغناء على غيره من الفنون الرفيعة في كتابه. ولو أنه سماه باسم آخر وألحق به الأغاني لكان مصيباً ولما كان هناك من يعترض عليه، ولكنه كان يصدر فيما فعل عن عقيدة ويرى عن مبدأ وثيق وإيمان راسخ بفضل الغناء وحسن أثره

في تهذيب النفوس وإمتاع الأقدسة ومن أجل هذا جعله في المرتبة الأولى وأعلاه على غيره من الفنون.

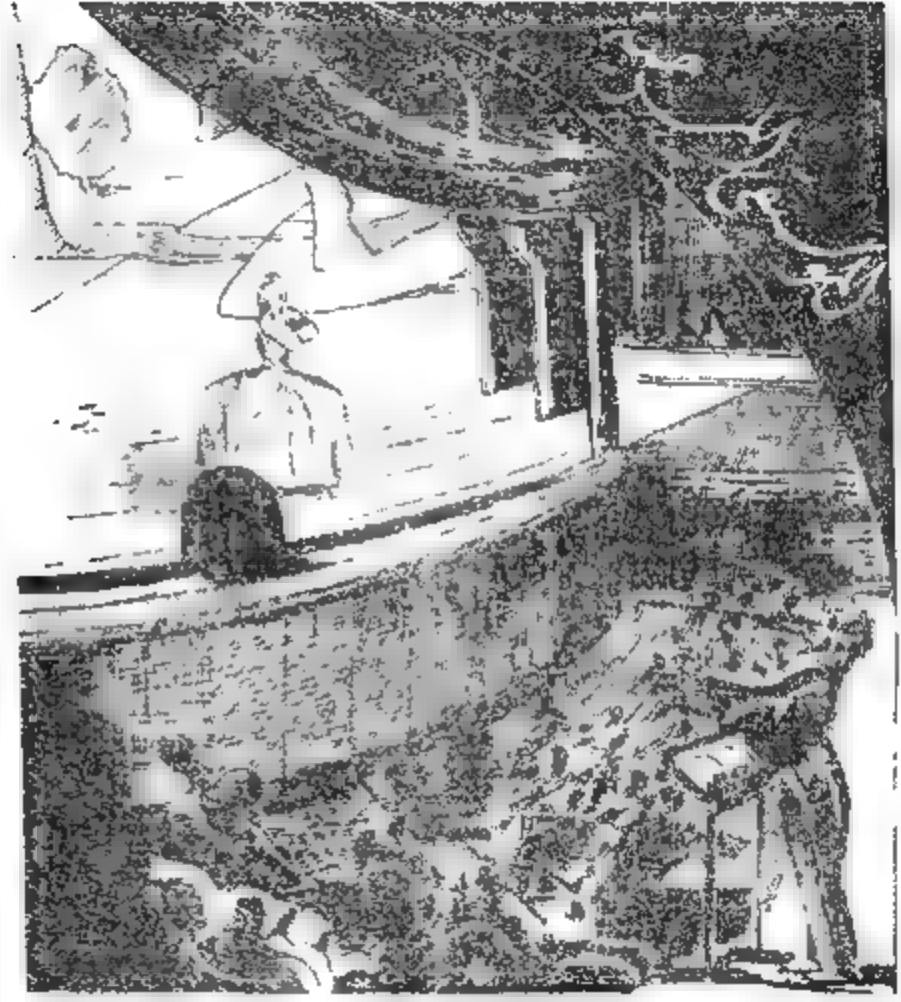
وقد التزم أبو الفرج في كتابه أن لا يترجم لشاعر أو يورخ خليفة، أو يسجل واقعة، إلا إذا كان الغناء أصلاً في هذا كله. وعلى هذا سعد أناس من الشعراء وأسعدونا معهم حين وافق بعض ما قالوه هوى في نفس أحد المغنين فتغنى به وسار غناؤه بين الناس حتى سمع به وروى ثم جاء أبو الفرج فتناول الغناء والمغنى، والشعر والشاعر، والواقعة والرواية بالشرح والبيان.

وكم من شاعر خل خانة الحظ فلم يعطف على شعره أحد من المغنين وجاء أبو الفرج لخالف المغنين على هذا الشاعر في الإهمال التزاماً لطريقته واتباعاً لمبدئه، فشقى هذا الشاعر وجر علينا الخسارة بشقائه: إذ ذهب شعره هباءً وتوسى معظم ما قاله ولم يكده اسمه ينحدر مع التاريخ إلينا إلا بشق النفس.

وقد رأيت أن الغناء قد لعب في تاريخ الأدب العربي دوراً مهماً، وكان بمثابة الحكم يقضى بين قضايا الأدب قضاء لا مرد له ولا دفع فيه. ولم نر فيما قرأنا من تاريخ الأدب العربي أو سمعنا أنه كان لشيء من الأشياء هذا الشأن من التحكم في رقاب الأدباء والهيمنة على مصائرهم والقضاء بينهم إما إلى جنة وإما إلى نار - مثل ما كان من ذلك للغناء ثم ما كان منه عن أبي الفرج الأصفهاني راوية الأدب العربي وحافظه، وجامعه ومدونه.

وبعد: فليت كل شاعر خل قد واثاه الحظ بمغن يترنم بيتين من شعره حتى كنا نستمتع بتاريخ الشعراء ظلمهم ونقف على طائفة صالحة من أشعارهم. بل ليت الشعراء قد فطنوا، وأنى لهم ذلك، إلى أنه سيجيء من بعدهم من يأخذ نفسه بمذهب من التأليف فلا يأبه لشاعر إلا إذا أجازته المغنون وقبلوا بيتاً واحداً من شعره فأودعوا فيه غناهم وحملوه إلحانهم - إنه لو فطن الشعراء إلى ذلك لداهنوا المغنين وطلبوا إليهم الزلف بل لما أنفقوا عن استرضائهم بالمال إذا اقتضى الأمر ذلك.

هذا بعض ما للغناء من الأثر في الأدب العربي نذكره على سبيل المثل لا على سبيل الاستقصاء.



## الأوبرا المصيرية

للأستاذ محمود النحاس دكتوراه في العلوم

الموسيقى، بوجه عام، والمسرحيات الموسيقية، الأوبرا على التخصيص، من عناصر التعليم والثقافة. ولقد تساءل بعض الكتاب، فيما جرى بينهم من النقاش والجدل إن كان في استطاعتنا تأليف مثل هذه المسرحيات وتأديتها بشكل يجعلها تضارع ما يعمل في البلاد الغربية فاردنا أن نتجزي بهذا البحث تنويراً للأذهان في هذا الموضوع.

الأوبرا هي رواية مسرحية مكتوبة نظماً، غالباً، إذ هناك أوبرات ثرية مثل تاييس وغيرها، وملحنة من أولها إلى آخرها وفي الغرب ثلاث مدارس لفن الأوبرا هي :-

١٠، المدرسة الإيطالية وهي أقدمها وأقلها قيمة من الوجهة الموسيقية الحالية - وتمتاز الطريقة الإيطالية بتضحيتها بالموسيقى في سبيل الغناء وجعل الأوركستر تابعاً وخادماً للمغنى أكبر عمله متابعة المغنى في أناشيده وعزف ملخص هذه الأناشيد في الافتتاحيات - فكان من ذلك أن تقدم فن الغناء في إيطاليا تقدماً جعل فنانيهم في مقدمة مغنى العالم وكان من ذلك أن وضع الملحنون الإيطاليون من دونيتى وبلينى وروسيني وفردى إلى برتسنى وماسكاجنى أعذب الألحان وأجمل المجموعات الصوتية

وقلنا نجد في الواقع مثل آخر فصل في عايمة حيث تشارك عايمة ورا داميس وأمينيس ومجموعة الكهنة والكاهنة الأولى لفتح في مجموعة غنائية من أروع ما ابتدعه ملحن - ولكن كانت النتيجة أيضاً أن أهمل الأوركستر حتى أصبحت موسيقاه فقيرة فقراً مخجلاً أضاع عظمة الأوبرا وغرضها الأول أن تكون صورة من صور الموسيقى السنفونية.

٢٠، المدرسة الفرنسية : حافظت على رونق الغناء إنما أعطت للأوركستر حقه من النغمات الشجية التي تبرز بلغات المغنين حتى إنها لتشبه الغناء وإن كان صادراً من الآلات - ولعل هذه المدرسة أقرب المدارس إلى قلوبنا إذ أنها أرادت الطرب وجمال الموسيقى قبل كل شيء فراحت تسمعن إفتتاحياتها العذبة وتردد غناءً طليعاً جميلاً واصطحاباً هو أقرب إلى عذوبة الشعر منه إلى التعقيد العبقري وهكذا أخرجت لنا هذه المدرسة أجمل شعراء الموسيقى أمثال برليوز وسان سانس وماسنيه وبيزبه ثم ديومى وشميت وراكل كما أشهدتنا رواياتها الخالدة مثل شمسون ودليله وكار من وفرتر وبلياس وميليزاند

٣٠، المدرسة الألمانية : وهي في نظرنا أعظم وأغنى المدارس وهي التي أتت بالمعجزات الفنية والتي أخرجت لنا فطاحل الموسيقى الذي لا يدانيهم في المجد والعظمة أبناء أية مدرسة أخرى وأساس هذه المدرسة إهمال الغناء بجانب الموسيقى بل إن مبدأ



الصوتية مما يسهل عليه تادية المعاني المختلفة

إذا تم هذا، وكان لدينا من الشعراء، ولله الحمد العدد الوفير من الأكفاء والمبدعين، ولدينا أتدادهم ونظائرهم من الموسيقيين فاهو إلا أن يتضافر الفريقان، بعد دراسة عليية محضة، على إخراج الأوبرات المسرحية تأليفاً وتلحيناً وسد هذا النقص في المستوى الثقافي وأنا ضمين لهم، إذا تكاتفوا، أن يدعوا في هذا الباب آيات خالدهات

المحرر - ليطمنن حضرة الكاتب الفاضل فان المجلة ستعالج هذا الموضوع بما يستحقه من العناية وما يرجى فيه من خير.



شيخهم العتيد ريشارد فاجنر هو إعتبار المعنى جزءاً من الأوركستر وإن يعتبر صوته كآلة تؤدي قسطها من المجموعة الموسيقية كما أنها هو يكتب سنغوني تمثيلية لارواية غنائية - أنظر مثلاً وداع فوتان لابته برونيلدا في رواية الفالكيري حيث كتب فاجنر ألحان صفحاته الموسيقية وحيث جمع في آن واحد نداء النار وموتيفات الفالخال وسيفجريد والحب في موته وفي موتيفات السيف والرح وكيف أنه مزج كل هذا ببناء الآله فوتان وكله حنان وندم وهذا الحنان يعيد إلينا موتيف زوجته الآلهة اردا وذلك الندم يعيد إلينا موتيف الفالكيري وحروبها ولهدا الخيل - ومزج به غناء برونيلدا وفيه موتيف أمل الحب وموتيف سيفجريد ثم موتيف البعث ونهاية الآلهة أجمعين - كل هذا صاغه فاجنر فخرج لنا منه معجزة من معجزات الفن وآية من آيات الموسيقى يخرج منها السامع مذهولاً دهشاً - ومن كتب بالتفصيل في مقالات أخرى عن فاجنر وموسيقاه - والآن فلنبحث من غير محاباة ولا غر كاذب إن كان في مقدورنا تأليف أوبرات مصرية وتلحينها قوية تلحيناً يجعلها تضارع ما كتبه الغربيون - فإن لم نستطع فالنقل والترجمة بدون تصرف خير لنا من « مسخ » روايات خالدة مثل كرمين وعائدة وروميو وجرليت كما حدث في مصرفي عهد غير بعيد - ولكي نقوم بهذه المحاولة لا بد لنا من شيئين هما المادة والصانع والمادة هنا هي الشعر والموسيقى - أما الشعر فنحمد الله أن رثالقة من أغنى لغات العالم شعراً وكلماً وقد أتى فيها الأقدمون والمحدثون بما يكتب الفخر ويخلد الذكر ويملا النفوس أملاً ورجاء. وهذا شوقي، أفسح الله ضريحه، أثبت لنا فعلاً بروايته الخالدة إن الأمر ليسور وإن يكن مجهداً.

وأما الموسيقى فموسيقانا واسعة بل هي أوسع من أختها الغربية إذ أضافت إلى إنصاف النغمات الموجودة عند الغربيين « ديسر ويمول » ارباع النغمات فأوجدت بذلك سلماً غاية في الرقة والحنان ينقصها أن تهذب وتنظم وأن يوضع لها من قواعد السولفيج والهارموني ما جعل من الموسيقى الغربية علماً وفناً منتظمين يسهلان ضبطها وقيادتها. كما يسهلان تعليمها وحفظها - ينقصها إدخال كل الآلات الموسيقية من نحاسية وخشبية وبعض الآلات الوترية التي تعطى للأوركستر الاجنبي مختلف الألوان



# مرکز الموسيقى

التي قبلها الأذن (١) فقط

وبذلك يعرف الطبيعيون الصوت كما يأتي : —

الصوت - هو تلك الظاهرة الطبيعية التي يمكن إدراكها بواسطة حاسة السمع . وتنشأ عن اهتزاز في دقائق الأجسام صلبة كانت أو سائلة أو غازية ينقله إلى الأذن - ثم إلى المخ - فتخرج ينشأ عن ذلك الاهتزاز في مادة أخرى كالهواء أو أي وسط آخر مرن

النغمة أو الصوت الموسيقي - النغمة أو الصوت الموسيقي عبارة عن صوت ترتاح لسماعه الصمد وله قيمة موسيقية يمكن تقديرها وينشأ عن اهتزازات منتظمة.

الدرجة - الدرجة هي الخاصية التي تميز بها الأذن بين النغمات الحادة والنغمات الغليظة وقال للأولى إنها مرتفعة الدرجة والثانية إنها منخفضة الدرجة.

وتتناسب درجة النغمة مع عدد الاهتزازات في الثانية فكلما زاد عددها ارتفعت درجة النغمة ، وكلما قل عددها انخفضت درجتها (٢)

الشدة - إذا حدث صوت في الهواء فإن التمرجات الصوتية تنتشر في الطبقات الهوائية المحيطة بمصدر الصوت من جميع الجهات على شكل كرات مركزها ذلك المصدر . وكلما بعدت المسافة عن مصدر الصوت ضعف تأثيره في الأذن ويقال حينئذ أن شدته أخذت في القصور . وتناسب الشدة تناسباً عكسياً مع المسافة ويقال

(٢) اتفق علماء الموسيقى على انتخاب صوت «مين» من بين الأصوات الموسيقية ليكون مقياساً للدرجة وهذا الصوت يسمى دو وقد اتفق المؤتمر الدولي سنة ١٨٨٥ على أن عدد اهتزازات هذا الصوت ٢٦١ اهتزاز مندرجة في الثانية في درجة حرارة ١٥ - وتكون بذلك نغمة لا ٤٣٥ اهتزاز في الثانية

## مبادئ الموسيقى النظرية

سننشر تباعاً في هذا المكان ،  
دروساً متتالية في تعليم النوتة للبتدئين

### الدرس الأول

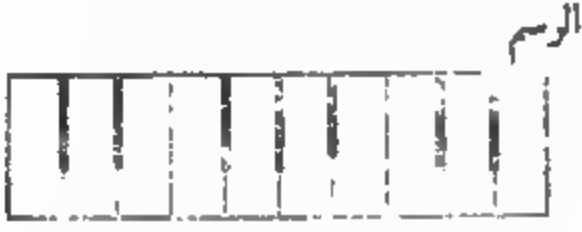
الموسيقى - الموسيقى لغة لفظ يوناني كان يطلق أولاً على آلهة الجمال ثم أطلق فيما بعد على آلهة الفنون الجميلة ، واصطلاحاً علم وفن معاً . فالأول علم من العلوم الطبيعية المبنية على القواعد الرياضية ، ووظيفته ترتيب وتعاقب الأصوات المختلفة في الدرجة الموثلفة المناسبة بحيث يتركب منها ألحان موسيقية . ثم القيام بما يلزم لصوغ تلك الألحان من موازين أو ضربات ، أو حليات تكسبها طلاوة ولذة عند سماعها وأما الثاني وهو الفن فينحصر في العزف بالآلات الموسيقية والغناء

للموسيقى أوزان زمنية تجعل اللحن جملاً متساوية في أزمنتها وإن اختلفت في أنغامها وبذا تكون الموسيقى من عنصرين جوهرين الصوت والزمن

علم الصوت - علم الصوت في عرف الطبيعيين موضوعه دراسة الأصوات عامة وما تحدثه من الاهتزازات في الأجسام المرنة ، وأما في عرف الموسيقيين فهو موضوعه دراسة الأصوات

(١) عدد الاهتزازات التي تمر بها الأذن تختلف ما بين ١٦ ٣٨٠٠٠ في الثانية الواحدة ويألف من تلك الاهتزازات ما لا يحصى من الأصوات غير أن هذا العدد الكبير من الأصوات ليس كله أصواتاً موسيقية إذ لا تستيعب الأذن منها إلا ما كان عدد اهتزازاتها محصوراً ما بين ٤٠ ٤٠٠٠ في الثانية الواحدة «ومقداره نما لأصوات سبعة دواوين»

وألة البيانو أصلح وسائل الإيضاح للمبتدئين لمعرفة  
مواقع هذه النغمات وترتيبها بنسبة بعضها لبعض  
فهذه النغمات السبع دو ري مي الخ تترتب على  
البيانو من اليسار إلى اليمين بمعنى أن ري على يمين دو،  
مي على يمين ري، فا على يمين مي وهكذا كما هو مبين في



مي ري دو سي لا صول فا مي ري دو  
وتكرر تلك النغمات نفسها على البيانو من اليسار إلى اليمين  
أخذة في الازدياد في الحده تدريجاً حتى تصل إلى  
أحد نغمه ممكنه فيه ، كما أننا إذا سرنا مع تلك النغمات  
من اليمين إلى اليسار فانها تأخذ دائماً في الازدياد في  
الغلظ حتى تصل إلى أغلظ النغمات

ينبع

للصوت بالنسبة لشدة إما شديد أو رقيق  
النوع - نوع الصوت عبارة عما يميزه من اصوات متحدة معه في  
الدرجة فثلاً إذا سمعنا عدة أصوات درجاتها واحده من  
مصادر مختلفه أحدها قد صدر من بيانو مثلاً والآخر من  
عود والثالث من كانوالرابع من ناي والخامس من مغن  
فانه يمكن التميز بينها بسهولة وبذلك يقال إن تلك الأصوات  
مختلفه في النوع (أو مختلفه في اللون)

• • •

أسماء المقامات الأساسية - تركيب الموسيقى من سبع نغمات فقط تسمى  
بالمقامات - الأساسية . وهي حسب الترتيب التصاعدي كالآتي :-  
دو ري مي فا صول لا سي ( ١ )  
وتكرر تلك المقامات نفسها صعوداً أو هبوطاً في درجات مختلفه  
من الحده أو الغلظ مكونه في ذلك عدة طبقات موسيقية  
مختلفة

## اشتركوا في مجلة

# الموسيقى

مجلة المنزل والمدرسة



# التربية الموسيقية

## موسيقى الطفل

للأستاذ محمد محمد حبيب

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف



للسعادة وربما تسبب ذلك في إفساد الذهن وكذا الصفات  
الأدبية باضعاف الناحية الوجدانية من طبيعتنا .

لهذا كله لم يكن الغرض الأساسي من التربية الموسيقية في  
رياض الأطفال موجهاً إلى إكساب معلومات أو تلقين حقائق  
عن الموسيقى بقدر توجيهه إلى إيقاظ شعور الطفل بمذوبة الألحان  
وانسجام إيقاعها وجمال تركيبها ودقة تبصيرها عن مختلف  
العواطف والمشاعر وذلك باستثارة غرائز الطفل الكامنة  
ومواهبه الفنية المستترة بطريقة مؤدية إلى حصول الطفل في  
المستقبل على أدق إحساس بجمال الفن ودروعه وإلى تزويده  
بقدر من التجارب الموسيقية يتخذ أساساً لدراسة الموسيقى في  
أدوار حياته القادمة .

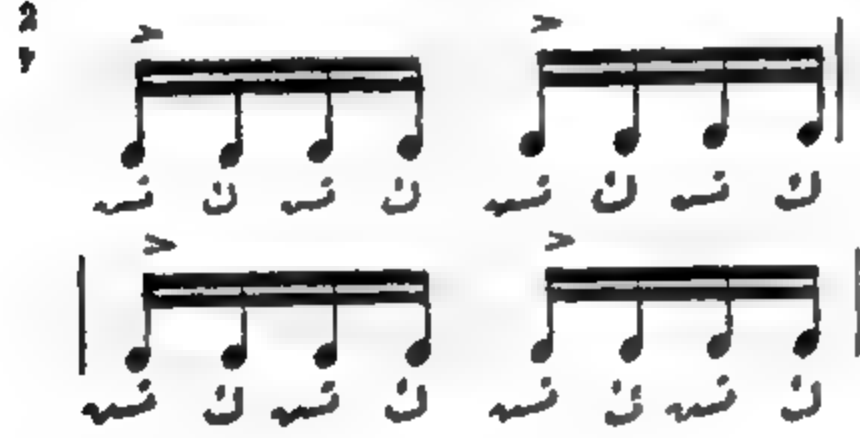
إن لدى المعلم أو المعلمة في رياض الأطفال فرصة يجب  
نهرها تلك أن قابلية كل طفل للتأثر بالأصوات والاحتفاظ  
بأثرها تبلغ أقصى درجاتها في أطوار نموه الأولى لمرونة الجهاز  
العصبي في ذلك الوقت وزيادة قابلية الخلايا العصبية للتأثر من  
الوجهة الفسيولوجية فهي هذه المرحلة تتجلى بحبة الطفل الغريزية  
للأصباح الموسيقى والألوان المختلفة لتوزيع الآلات بحيث إذا  
شجع على الاصغاء إلى الموصيق والتعبير عنها أو مسابرتها ببعض  
الوسائل البسيطة كالحركات الإيقاعية أو الألعاب الموسيقية أو  
غناء الأناشيد أو العزف بالآلات الإيقاعية الخاصة بالأطفال

لقد قامت بيننا في هذه الأيام نهضة مباركة ترمي إلى إصلاح  
التعليم بالمدارس المصرية ونشط أساتذة التربية في القيام بحملة  
ضد النظم التقليدية العتيقة التي بمقتضاها كانت العلوم والمعارف  
تخشد في أدمغة الطلبة حشداً دون النظر إلى أثر هذه العلوم في  
تكوينهم وفائدة تلك المعارف في مستقبل حياتهم العملية .

ولقد كان طبيعياً توجيه معظم تلك الحركة إلى دور الطفولة  
الذي هو أساس تكوين المرء وإعداده لحياة مستقبلية ، والمناداة  
بتعهد غرائز الطفل النفسية وميوله الطبيعية وجعل تسميتها وترقيتها  
أساساً يبنى عليه كل ما يتعلق بأعداده لمختلف أطواره القادمة .  
وبالرغم من تناول كثير من المواد الدراسية أمثلة لبيان  
إمكان تزويد الأطفال بها بطرق مبنية على هذا الأساس فإن مادة  
الموسيقى لم يكن لها حظ من هذه الحركة مع كونها أقرب إلى  
الطفل من حيث علاقتها بغرائزه وميوله فضلاً عن اتصالها  
بالنفس اتصالاً مباشراً وعلى قدر درجة إحكام هذا الاتصال أو  
وقته يكون نصيب المرء من سعادة أو شقاء وذلك أهم ما نلني  
به تربية الطفل الحديثة .

قال دارون : لو قدر لي أن أحياء حياتي هذه مرة أخرى  
لكنت رسمت لنفسى خطة قراءة شيء من الشعر والاصغاء إلى  
شيء من الموسيقى مرة على الأقل في الأسبوع إذ من المحتمل أن  
يكون في ذلك إحياء لما خمد الآن من أجزاء المنح التي كان يمكن  
لحفاظة على بقائها بالاستعمال . إن فقدان هذا الذوق فقدان

يتطلب أدائها دراية فنية كبيرة . ذلك هو تقليد صوت حركة القطار أثناء الجرى وتحريك الأيدي والأذرع حركة منتظمة ذات علاقة بحركة الأرجل حسب الوحدات الزمنية . أما المقاطع اللفظية فهي متمشية مع أرباع الوحدات الزمنية هكذا :



من الغريب أنهم يوفون النبرات الصوتية (Accents) حقها من القوة والضعف أو التوسط فيما بينهما حسب مرتبة المقطع بالنسبة لموقعه في المقياس الزمني تماماً ومع هذا فهم لا يشعرون بأدنى صعوبة كما لو كانوا قد خلقوا متعلمين قديراً كبيراً من أسرار الإيقاع الموسيقي .

نسوق هذه الأمثلة ، وغيرها كثير ، لا للأخذ بها أو الإشاره باتباعها ولكن لمجرد الدلالة على مبلغ ما هو متوفر لدى الأطفال من الاستعداد الفطري والمحبة الغريزية للإيقاع الموسيقي وإمكان الاستفادة من ذلك إلى حد كبير جداً يمكن تصويره بالمقياس إلى ما سبق ذكره من الأمثلة بأن يقال إنه إذا كانت تلك الأمثلة وغيرها بعضاً مما يمكن حصول الطفل عليه من تلقاء نفسه دون تعلم أو إرشاد مقصود فما بالك بما يحصل عليه بعد تعهده تعهداً مقصوداً وهذا التعهد المقصود هو وظيفة الترية الموسيقية .

كالدفوف والمثلثات والطبول وبحوها كان ذلك أقوى باعث على التأكد من إمكان الاحتفاظ بذلك الميل الغريزي واطراد نموه ورقه باطراد كبر الطفل في المستقبل .

وليس أدل على محبة الأطفال الغريزية لمسيرة الحان الموسيقى وإيقاعها وشدة تأثرهم بها من أن ذلك يتجلى في كثير من حركاتهم وألعابهم العادية في حياتهم اليومية مما ينقلونه عن يبتهم بمحض إختيارهم بما يتناسب مع بساطة طبيعتهم قوام يختارون من الموازين الموسيقية أبسطها كالميزان الثاني مثلاً متجلية فيه الوحدات الزمنية متبادلة القوة والضعف على الترتيب مصوغة في عبارات وألفاظ شكلية ولو كانت خلواً من المعنى كقولهم حادى بادى سيدى محمد البغدادى ... الخ في لعبة الجديد المعروفة مع إثباتهم بإشارات من أيديهم إلى أسفل وإلى أعلى متفقة مع قوة المقاطع اللفظية وضعفها على الترتيب هكذا :



كما لو كانوا قد تعلموا من القواعد الموسيقية وتطبيقها ما يكفي لمعرفة الوحدات الزمنية والمقاييس الزمنية والباطوطات ، والموازين الموسيقية والتعبير عنها بإشارات اليد الدالة على القوة والضعف إلى غير ذلك من المعلومات التي يتوقف عليها إتيان الطفل بالحركات السابق ذكرها مع أنه في الواقع لا يفكر في شيء من ذلك مطلقاً .

هناك مثال أكثر تعقيداً من ذلك بالرغم من شدة بساطته والأتان بحركته دون أدنى تكلف على ما فيه من نقط عويصة

## مسبك الحروف العربية الالمانية « برتهولد » بالمانيا

# ليختنسترن وشركاه

أن محلات ليختنسترن وشركاه قد إستوردت كميات هائلة من الحروف العربية « مسبك برتهولد بالمانيا » وهذه الحروف هي التي حازت رضا الجمهور من المؤلفين وأصحاب المطابع فهم الذين قاموا بتعصيد هذا العمل الذي سد فراغا كان ناقصاً . وقد أوجدنا بالمخازن جميع الطلبات من حروف وأدوات طباعة وبين يديك المجلة الموسيقية ترى خطأ جديلاً وطبعاً حديثاً

# الأنشيد

## العلم

مطروحات التفتيش الموسيقي  
وزارة المعارف المصرية

نظم الأستاذ على الحارم  
الف اللحن أحمد خيري  
وضع الحارموني محمد حبيب

العلم العلم رمز مجدي الأمم

ساطع كالضحي صاعد كالهمم



أول في العلم

ما له

سابق

حواته

قلبتا

خافق

خافق

ناشير أطرافه فوق الدبار

مثل نسر رف في الاق وطار

كوهه من ريباض وسماء

تسجه من جهاد ومضاء

تشرته مضر والدهر غلام

دكله مجد وعز وسلام

فارقوه واشرموه

واقدموه

واضح كالهدي

كالهزم

خاله

كوكب ان بدا

ان حكم

سبده

العلم . . . . .

انه ميرتا

انه

مجدنا

مضر تنو به

فوق كل الدنا

ان جري بسببه النصر المبين

حاطه الرحمن والروح الامين

صفحة

من قنار وخلود

قنار

ملات كل الوجود

تشرته مضر والدهر غلام

كله مجد وعز وسلام

روحنا قلنا

جنا

نحن اسد الشرى

ومنو قالي الاجم

نحن من صر

في ظلال الحرم

العلم . . . . .







## الموسيقى الشرقية

### في الجامعة العبرية بالقدس

أنشأت الجامعة العبرية بيت المقدس قسماً لتدريس الموسيقى الشرقية بها أسندت رياسته وإدارته إلى العالم الموسيقى المعروف الدكتور روبرت لانغان الألماني وقد جهز هذا القسم بأحدث معدات التسجيلات الموسيقية ما يسجل منها داخل دار الجامعة، وما يسجل في المناطق المجاورة والبلاد المتاخمة

وأنا لنغبط بإنشاء هذا القسم ونهني الجامعة بتوفيقها في إسناد إدارته إلى زميلنا الجليل الدكتور لانغان الذي نرجو أن يبلغ به الشأو البعيد والغاية القصوى من العلم والفن كما أننا نرحب بما قد ينشأ بيننا وبين هذا القسم من الروابط الفنية التي تجعل أثرها في نهضة الموسيقى الشرقية

### رؤية الموسيقى

من أخبار البريد الأوربي الأخير أن جناب البروفسور فريتر جيزا الأستاذ بالمدرسة العليا للهندسة والفنون باستوتجارت بألمانيا توصل إلى اختراع يظهر كيفية التأثير النفسي بالموسيقى وتأثر الأفراد المختلفة عند سماع موسيقى معين أو نوع خاص من أنواع الموسيقى ورؤية أشكال هندسية تم عن هذه التأثيرات بالعين.

### أخبار المهرار

#### تخليد ذكرى الفنانين

فكر المعهد الملكي للموسيقى العربية من قديم في إحياء ذكرى رجال الفن القدماء أمثال المرحوم عبده الحامولي وغيره وإنه يكتفه ينتظر الفرص المناسبة لتحقيق هذا الغرض ولما كان تحقيق غرض المعهد لا يتوافر من طريق إقامة حفلة والقاء خطب بل من طريق عمل مادي دائم للتخليد ولما كان هذا الأمر يستدعي وقتاً غير قصير ومجهودات غير يسيرة فلذلك قرر المجلس تأليف لجنة من حضرات رئيس المعهد والوكيل الإداري وحسن بك نبيه المصري والدكتور محمود أحمد الحفني لدرس هذه المسألة وتقديم مشروع بيان الأعمال

التي يجب أن يقوم بها المعهد لتخليد ذكرى أئمة الفنانين

### الاجتماع السنوي للجمعية العمومية للمعهد

طبقاً للمادة ٢٢ من قانون المعهد ستجتمع الجمعية العمومية في الساعة السادسة بعد ظهر يوم الجمعة ١٧ من مايو الجاري للنظر في بعض الأعمال التي لديها وأهمها ما يأتي:

التصديق على الحساب الختامي للسنة الماضية والنظر في مشروع الميزانية للسنة الحالية

التقارير الفنية والإدارية والمالية عن هذه السنة

امتحانات الفرع المدرسي

تبدأ امتحانات مدرسة المعهد يوم السبت ٢٢ من يونيو القادم وبعد الانتهاء منه تبدأ العطلة الصيفية.

### أى ولاية المهرار

#### حماية الموسيقين

جاء في أثناء ليلان أن دار الأتداب منعت الموسيقين الأجانب الذين يأتون إلى البلاد دون عقد اتفاقية مع أصحاب المسارح لمزاولة الموسيقين الوطنيين من دخول البلدان المشمولة بالأتداب (الأهرام في ٦ مايو سنة ١٩٣٥)

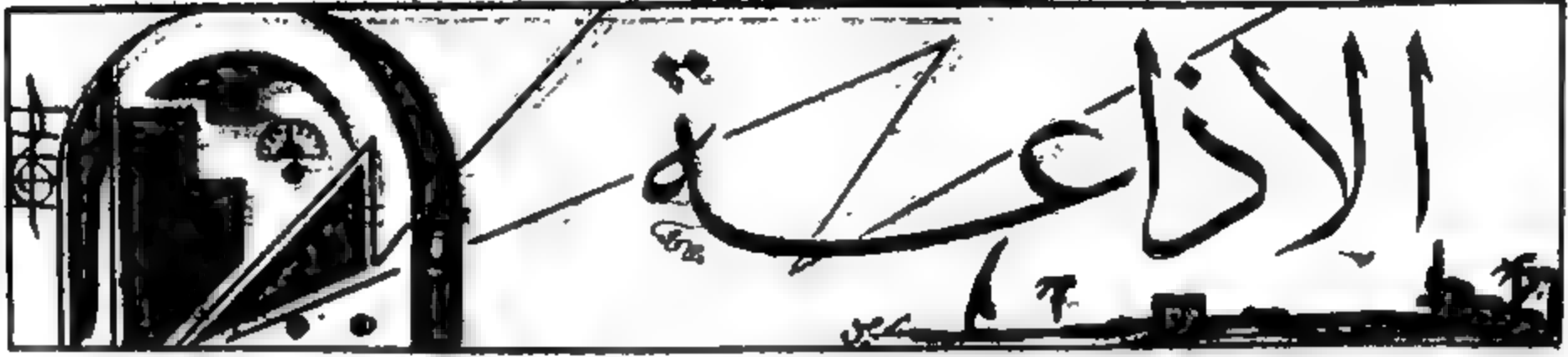
وإن كان في الأرض موسيقيون أحق بهذه الحماية وأجدر فهم موسيقيومصر الذين يعانون المشقة، ويلغون الجهد في سد مفقرتهم وسط هذا الزحام الموسيقي المتلاطم

وأكبر الظن أن ولاية الأمر سيحلون هذا الموضوع من رحابهم مكاناً يضمن الخير ويمنع الضرر

### في المهرار

#### مباريات المدارس الثانوية

أقامت وزارة المعارف العمومية المباراة السنوية بين الفرق الموسيقية للمدارس الثانوية للبنين بالقاهرة وكانت مدرسة فؤاد الأولى هي الأولى في تلك المباراة فاستحققت الكأس الفضية المخصصة لهذه المباراة وقد تلقت المدرسة كتاباً كريماً من معالي وزير المعارف تقديراً لما تبذله وحاضرة ناظرها في سبيل النهوض فن الموسيقى.



ليس الغرض من هذا الباب أن تقتصر فيه على نشر برامج الإذاعة وما يتعلق به من تطريب مغن، أو عزف عازف وما إلى ذلك مما تحتويه البرامج وتشتمل عليه الماهج.

وإنما قصدنا فيه إلى أن نجعله غربالاً للذيعين يتدحرج منه الغث ويثبت الثمين مؤدياً إلى كل حق من النصح والارشاد، والثناء والتشجيع.

فهو لذلك باب نقد، نذكر فيه المادح خالصة طاهرة، وننبه فيه إلى المناقص في عفة وإخلاص.

ذلك بأن للإذاعة تأثيراً إيجابياً ظاهر الخطر في توجيه الموسيقى، فإن لم يلاحظ فيها استواء الطرق المؤدية إلى تربية الذوق الفني تربية صحيحة سليمة، فشا في الشعب سقم الذوق الفني، واشتدت علته واستعصى على المعالجين من مختلف الهيئات شفاؤه وبرؤه.

هذا وجه عناية المجلة بهذا الباب وهي عناية خالصة لله والوطن ولذلك فقد وكلت إلى فريق من أهل الرأي الذية موالاتها بنقداتهم عن الإذاعة مدحاً وقبحاً وسيرى القراء فيما يتوالى من الأعداد المقبلة إن شاء الله أولى ثمرات هذا الباب، بما عاهدناهم عليه، في صورة من النقد الرصين والله ولي العاملين.

### برنامج الإذاعة المصرية

من ١٦ إلى ٣١ مايو سنة ١٩٣٥

الخميس ١٦ مايو ١٩٣٥

صباحاً: مفتي وآلات - الشيخة سكيته حسن - شريط ماركوني المسجل.

مساء: مفتي وآلات إبراهيم افندي عثمان

منولوجات فكاهية - اسماعيل افندي يس

الجمعة ١٧ مايو ١٩٣٥

صباحاً: موسيقى - اوركسترا الأستاذ محمد حسن الشجاعى

مساء: موسيقى - مفتي وآلات - الأستاذ صالح عبد الحى

قانون منفرد - مصطفى بك رضا

السبت ١٨ مايو ١٩٣٥

صباحاً: موسيقى الخماسى الشرقى

اوركسترا محمد حسن الشجاعى - شريط ماركوني المسجل.

مساء: موسيقى فرقة هواة القاهرة الشرقى

اوركسترا محمد حسن الشجاعى - شريط ماركوني المسجل.

عود منفرد - رياض السنباطى

مفتي وآلات - إبراهيم عثمان - شريط ماركوني المسجل.

الأحد ١٩ مايو ١٩٣٥

صباحاً: فرقة بلوك الحفر بقيادة الصول عامر غزال

مساء: مفتي وآلات - صالح عبد الحى - شريط ماركوني المسجل.

موسيقى يدوية - محمد عبد العال وفرقة

قانون منفرد - مصطفى بك رضا - شريط ماركوني المسجل.

الاثنين ٢٠ مايو ١٩٣٥

صباحاً: أوركسترا - حسن أبو زيد

موسيقى فرقة بلوك الحفر - شريط ماركوني المسجل.

مساء: موسيقى - ثنائى اللبثى - هارمونيوم وفيلولا نسيل

موسيقى - مفتي وآلات - الأتمة أم كلثوم

بيانو منفرد - مدحت عاصم

الثلاثاء ٢١ مايو ١٩٣٥

صباحاً: مفتي وآلات - أحمد عبد القادر

كان منفرد - فاضل شوا



أوركسترا حسن أبو زيد ، شريط ماركوني المسجل ،  
مغنى وآلات - محمد صادق  
مساء .. فرقة الراديو الشرقية بقيادة عزيز صادق  
الأربعاء ٢٢ مايو ١٩٣٥  
صباحاً : رباعي العقاد وكان منفرد من اسماعيل العقاد  
ثنائي اللبني ، شريط ماركوني المسجل ،  
مساء : فرقة بلوك الخضر ، شريط ماركوني المسجل  
مغنى وآلات : الأنسة نجاة علي  
منولوجات فكاهية : حسن صالح  
الخميس ٢٣ مايو ١٩٣٥  
صباحاً : أوركسترا حسن أبو زيد ، شريط ماركوني المسجل ،  
مغنى وآلات : أحمد عبد القادر ، شريط ماركوني المسجل ،  
فرقة الراديو الشرقية بقيادة عزيز صادق ،  
ماركوني المسجل ،  
مساء : موسيقى - مغنى وآلات - عزيز عثمان  
منولوجات فكاهية : محمد عثمان  
الجمعة ٢٤ مايو ١٩٣٥  
صباحاً : موسيقى - مغنى وآلات - محمد صادق ، شريط  
ماركوني المسجل ،  
عود منفرد : رياض السنباطي  
مساء : مغنى وآلات : صالح عبد الحى  
قانون منفرد : كامل إبراهيم  
السبت ٢٥ مايو ١٩٣٥  
صباحاً : الخماسى الشرقى  
مغنى وآلات : الأنسة نجاة علي ، شريط ماركوني  
المسجل ،  
مساء : موسيقى ، فريق هواة القاهرة الشرقى ،  
مغنى وآلات : إبراهيم عثمان  
رباعي العقاد ، شريط ماركوني المسجل ،  
الأحد ٢٦ مايو ١٩٣٥  
صباحاً : سيد مصطفى وكورس  
بيانو منفرد : الأنسة قدزية محمود  
مساء : رباعي العقاد ، شريط ماركوني المسجل ،  
مغنى وآلات حسن الملوانى

الأثنين ٢٧ مايو ١٩٣٥  
صباحاً - أوركسترا حسن أبو زيد  
مغنى وآلات - عزيز عثمان ، شريط ماركوني المسجل ،  
مساء موسيقى : فرقة الأستاذ عبد الرحيم محمد بالمعهد الملكى  
للموسيقى العربية  
مغنى وآلات : الأنسة أم كلثوم  
بيانو وكان ، مدحت عاصم وفاضل شوا  
الثلاثاء ٢٨ مايو ١٩٣٥  
صباحاً - أوركسترا العاصمة  
مغنى وآلات - أحمد عبد القادر ، شريط ماركوني  
المسجل ،  
مساء - مغنى وآلات - صالح عبد الحى ، شريط ماركوني المسجل ،  
فرقة الراديو الشرقية بقيادة عزيز صادق  
قانون منفرد : كامل أفندى إبراهيم ، شريط ماركوني  
المسجل ،  
مغنى وآلات - الأنسة نجاة علي ، شريط ماركوني المسجل ،  
الأربعاء ٢٩ مايو ١٩٣٥  
صباحاً - رباعي العقاد  
مغنى وآلات - عزيز عثمان ، شريط ماركوني المسجل ،  
مساء أوركسترا حسن أبو زيد ، شريط ماركوني المسجل ،  
مغنى وآلات - محمود صبح  
منولوجات فكاهية - حسن صالح  
الخميس ٣٠ مايو ١٩٣٥  
صباحاً - موسيقى مغنى وآلات - أحمد عبد القادر ، شريط ماركوني  
المسجل ،  
سيد مصطفى وكورس ، شريط ماركوني المسجل ،  
الجمعة ٣١ مايو ١٩٣٥  
الذكرى السنوية الأولى لافتتاح محطة الاذاعة اللاسلكية  
الحكومية .  
صباحاً : حفلة موسيقية - قانون مصطفى بك رصاص - بيانو - مدحت  
عاصم وكان ، فاضل شوا  
موسيقى مدرسة البوليس بقيادة الملازم الثانى محمد  
صديق أفندى  
مساء - مغنى وآلات - صالح عبد الحى  
منولوجات فكاهية - محمد عبد القدوس  
مغنى وآلات الأنسة أم كلثوم .

# رواية المجلة



## موزارت

M O Z A R T

الأول - أنتم أهل فينا مولدا ونشأة

والثاني - أن أسرته مازال ذات صلة وثيقة العرى بأهل فينا  
هو لهنين العاملين يديم التودد لهم ويحسن فيهم الملابس والعشرة  
أما اتناعه وخاصته المقرين إليه فكانوا يدركون معنى الصمت  
ويجيدون وسائل التكميم

لكن احتفال هذا العام فاق سوابقه وتميز عنها فقد كان الأمير  
يغشى يوميا حفلات الرقص واللبو ولا يتسع وقته لتلبية الداعين  
جميعا وريارتهم فكان يلي دعوة ماتتغلب إليهم نفسه من الصعب  
والخلان فيزورهم في ركب يتجلى فيه مظاهر الأبهة والعظمة اللاتقين  
بمقام إمارة غية كسالسبورج فكان ينقل في شوارع فينا ويحترق  
طراقها في عربة الحكومة المزخرفة بالذهب والواهج ، مرتديا ثيابا  
حريرية مزركشة بالذهب والفضة ويكسو الخوذى والسواس ملابس  
مذهبة ليهرأظار مشاهدية في مروره وطوافه

واليوم تستولى الدهشة على أهل فينا ويتملكهم العجب !! ذلك  
بأن حاشية البلاط بأكلها ، وكذلك فرقة الأمانة الموسيقية  
سيحضرون إليهم رسمياً مهما بلغت النفقات والتكاليف ، وسيحشدون  
جميعاً في السراى في أبهة تندى لها عظمة قصر القيصر

أصبح الأمير المطران يتمشى في حجرة أعماله . هو رجل  
طويل القامة ، ذو عينين نجلارين يشعان ببريق الجدد والحزم ، مهيّب  
المظهر لا يستطيع من يراه مرة أن ينسى هيئته ووقاره ، تندفق ألفاظه  
حكمة ، ومعانيه سمواً ، حسن الالتقاء في صلف ، لا يسمع لمرء وسبه  
إن يقتربوا إليه أو يقتربوا منه فاضمروا له الحق والكرامة

كان كرفال سنة ١٧٨١ مهباً عاية في الهجة ، سرا آية  
في السرور ، مرحاً مهابة في المرح ، حفلت له مدينة فينا ونشطت أشه شى ،  
نشاط طروب بال منه السرور كل مال

وكان الأمير هير وييموس ، مطران سالسبورج ووالها بقيم إله  
ذلك في العاصمة يتأهب ، كعادته كل عام ، منذ تولى حكم سالسبورج  
وكان يحكمها المطران في ذلك العصر ، لقضاء بضعة عشر يوماً يتجرد  
فيها من عبء الحكم وتقاليد السلطان ، ويتحلل من قيد الوظيفة وتكاليفها  
فيشاطر أول فينا سرورهم الكرفالى ويشترك في دعاياتهم وفازجهم  
ورقصاتهم المقنعة والسافرة ومواكبهم وحفلاتهم التي تجمع ملاذ  
الحياة زاهية زاهرة

همالك يخضع هذا المطران الأمير عن عينيه نظرات القسوة والشدّة التي  
يلقى بها الناس طوال العام ويضع عليهما قناعاً حريراً ملوناً يشع  
عن الرافة والحنان

كانت أسابيع الكرفال في فينا ، مليئة بالحركة والمشاكل ،  
وكانت بطبيعة الحال تستنفد وقت المطران الأمير ، فقد كان يتلقى طوال  
اليوم دعوات شخصية وكتاية من أكابر أشراف فينا في مختلف الانحاء  
كان لا بد للأمير من قول جل هذه الدعوات أو كلها ولكن في  
شئ من الاعتدال ، تخرج فيه نفسه ولا يخرج به عن المألوف .

وكان يحفزه إلى هذا المرح والتبسط فيه مع الناس عاملان  
لا يستطيع أن يتفكك منهما

قرر استحضارهم جميعا الى فينا على مجل وظل ياجي نفسه قائلا  
وماذا بهم أن كان أمر أفراد الفرقة في اجازة الآن ؟ - ذلك  
الشاب الماهر سأكتب له في البريد القادم استدعيه ليوفينا بفينا سريعا  
هذا الشاب قد استوفى - خطه من الكسل والبلادة ورياسة الفرقة ؟  
من السهل اسنادها الى برويتي أول عازف على الكمان ..

## «إيوانو هوفمان»

Hofmann



### أشهر ماركات البيانو

مئاته لاتصار عما كنت من الدرجة الأولى

صنع خصيصاً للقطر المصري

شاهدوه بمحلات

عزيز بولس

مصر . شارع ابراهيم باشا ٧٣ . تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية . شارع قواد الأول ١٨ . تلفون ٢٣٠٥

تسهيلات عظيمة بالدفع لاتراحم

لأنزاع في ان حزم هذا الرجل النافذ، وعزمه الماضي، وقوته  
المولاذيه، كل أولئك كان من الزم ما يلزم للسيطرة على الادارة العليا  
لأوقاف سالسبورج الدينية، فقد كانت هذه الاداره على عهد المطران السابق  
محتله معتله تطرق الفساد اليها وتمشى في نواحيها فزاد الازمالات وعمت  
المفاسد وانتشرت المعاصي وكانت اموال الكيسه تبعثر في سرف  
ونزق، والكهنة يمرحون ماشاءت لهم احوالهم، لا يزلون على نظام  
ولا يخضعون لناموس

ولقد حدث، حين جرى انتخاب المطران، أن فاز هيرونيوموس  
بعد أن لاقى المشقة والعنت والارهاق من احزاب التساهل الذين  
ينفرون من الانظمة ولا يميلون إلا إلى اشباع شهواتهم من ملاذ الحياه  
ومناعها على اختلاف انواعها. فلم يكذبوا مقعده من الحكم والسلطان  
حتى شرع في الاصلاح وشدد في مراعاة الانظمة واتباع التقاليد  
وأبطل الحفلات والولائم اليومية التي كانت تقام بغير مناسبة وقصرها  
على حفلات استقبال الامراء والبيئات العاليه

اما الكهنة والقساوسة الذين الفت نفوسهم اللهو والفراغ. فقد  
أخذوا لهم في المدينه منازل عاتليه ينهون فيها اوفر قسط من مشتهى  
نفوسهم في سكرية وأمن من عين المراقبه. فاصدر المطران الامير اليه  
اوامره بان يهجروا تلك البيوت التي لا يذكر فيها اسم الله إلى الكنائس  
والاديره التي توافق جباههم وتلائم طبيعتهم

ثم أمر بالخدم فاقصر عددهم. واستخدم ما توفر منهم في صناعه  
الالبان على أن يلبوا داعي الخدم اذا دعت الحال في الحفلات الرسميه  
الكبرى وأمر الايزيد وقت الصلوات على ساعة اقتصادا في الشموع  
سواء في حفلات الصلاة العاديه أو صلاة النصر أو صلاة الاعاد أو  
حفلات التأين للعطاء وكذلك أقتضت إرادته أن تقصر فرقة الاماره  
الموسيقيه من عزفها وأن يراعى المؤلفون الموسيقيون ما يتفق مع هذه  
الحاله الجديده. بل لقد كانت تحدته نفسه أن يطرد الموسيقيين أو أن  
يقذف بهم الى الجحيم لولا أنه لا يخلو منهم بلاط في اوروبا: وأن  
البلاط الديني لأشد حاجة للموسيقى من البلاط المدني اتما للشمائر  
الدينيه؛ وما كان في مقدوره أن يشذ عن التقاليد المتبعة

والآن تهجس في المطران خواطره، ما الذي يصنعه هؤلاء الانصار  
الموسيقيون في غيبته؛ أولئك قوم مستهترون لا يقطعون عن الشراب  
يقضون يومهم في السكر فلم لهم الآن يتنقلون من حانه إلى حانه حتى يطوفوا  
بمخانات سالسبورج مترنمين، فان هذه الشرذمة التي عاملها بالشدة غاية الشدة  
وأخذها بالعنف ابغى العنف لم تفر عن معصية أو تقطع عن مفسدة .  
كذلك كانت تسول للمطران نفسه وكذلك كان يتجنى في صدره



- خطابان يرسلان بالبريد السريع القادم . أفاهم ؟ بلغ السيد  
رئيس التشریفات أنى أريد أن أتحدث إليه  
إنحنى الخادم وخرج

كانت حاشية الأمير مؤلفة من رجال أشداء ، عريضى المناكب ،  
مفتولى السواعد ، تعلو مظاهرهم المهابة والروع كلهم من خلع أبناء  
السبورج

وقد تحلق هذا المطران الأمير الذى نشأ وشب على الرفاهية باخلاق  
معاشرية فأصبح مثلهم بل أشد منهم خشونة وغلفا حتى لقد كان لا  
يتعفف أن يكيل الشتم والسباب إلى أى حوزى لاوهى الأسباب  
كانت أذن حاشية بلاط السبورج تمثل بصورة من نفس المطران

هذا يوم من أيام فبراير ينتشر ضبابه ويسود ظلامه والأمير  
يجالس إلى مكتبه يقرع القوس القضى فيهرع إليه خادمه الخاص  
إنجل باوريدب فى خطراته الواسعة وهو قروى من ريف السبورج  
- مولاي

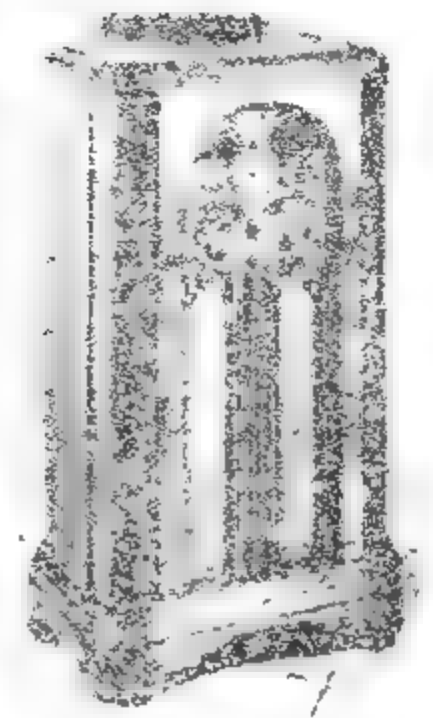
- أشعل النور  
فأسرع الخادم وأضاء الشموع ثم حي سيدة - عم مساء مولاي -  
وكانت هذه عادة الخدم إذا أضاموا النور فى حضرة أسيادهم فى ذلك  
العصر

خرج الخادم وشرع المطران يكتب ويسمع أزيز قلبه حتى إذا  
انتهى من رسالتين غلفهما ونادى إنجل فلباه مسرعا فأقوله الرسالتين وقال

## راديو زنيت



زنيت  
وكيل مصر  
عمانويل كوكينوس  
وشركاه  
٢٦ شارع فؤاد الأول بمصر  
٤٠٢٢٥  
٤١١١٦ تليفون



راديو  
قل شراء راديو جربوا

راديو زنيت  
الماركة العالمية الشهيرة  
دقة فى الصنع - وصفاء فى  
الصوت . موجة قصيرة  
ومتوسطة وطويلة

- ذلك ما أتركه لك ياسيد جراف . إنما يجب أن يقيموا بجوارنا في  
هذا البيت الألماني  
- ستحتاج ، يا مولاي ، إلى إستجار أماكن أخرى تفي بحاجة  
السكنى

- تصرف خير ما تصرف الرجل البيل ... والآن . هل وصلت  
إليك أخبار من رئيس فرقنا الموسيقية ؟  
- يقال أنه موجود في مونيخ . يا مولاي . وقد لاقت روايته الأوبرا  
نجاحاً باهراً في دار الأوبرا

غريبة غير مألوفة ، لا يستثمر منها لجراف أركو رئيس التشريفات الذي  
حضر لمقابلة المطران فهو رجل بادن ، ثقل الحركة أطول من المطران  
قائمة ، فان المطران على طوله لا يبلغ إلا إلى كتفيه  
بادر الأمير رئيس التشريفات قائلاً

- جراف ، لقد قررت الإقامة في فينا بضعة أسابيع أخرى ولهذا  
كتبت اليوم إلى سالسبورج أستدعى جميع الحاشية ورجال البلاط  
- مولاي صاحب السمو والنيافة ! أنا أمر باستدعائهم بفترة ؟ هذه  
مفاجأة ! أين نعد لهم محال إقامتهم ؟



ولا يقوم بالفرض، وفوق ذلك يفتننا أيضا جمهور يفهم الفن ويقدره  
ويبعث التشجيع في نفس المؤلفين والملحنين والممثلين على السواء  
- أي عزيزي الجراف - ليس من قدرك أن تنسبني إلى القصور في  
فهم الفن

- عفوا يا مولاي، ما خطر بآلي هذا وإنما الجمهور الجمهور يا مولاي  
- أي جمهور؟ مالنا وللجمهور. هذا الرجل غاди يتقاضى مرتبه  
نما أجرته عليه من الوظيفة، فأول واجباته أن يرضيني أولا وآخرأ  
ولقد مهدت له سبيل هذا الأرضاء باستدعائه إلى فينا يتع

- أعلم ذلك، وأعلم أنه عبقرى ولكنه عيب لماذا لا يعود إلى وطنه؟  
أراه يلتزم دائما تجديد إجازته، ويبدل مجهوده وفنه لغير أهله وبلاده  
فلا يتسع وقته لأميره ووطنه

- يعلم مولاي أن الحياة عندنا في سالبورج تتطلب القليل، وهذا  
الشاب يطمح في الكثير - ولا يغيب عن صاحب السمو والنباهة أن  
إخراج رواية أو را يتطلب أولا وقبل كل شيء مسرحا مجهزا بالآلات  
والمناظر والملابس المسرحية وما يتبع ذلك من مستلزمات التمثيل،  
ونحن نفتننا هذا المسرح، والنياترو الذي لدينا في هلبورن لا يفي بالحاجة

## راديو تلفونكن

TELEFUNKEN

تجدوه بمحلات  
عزيز بولاس

مصر

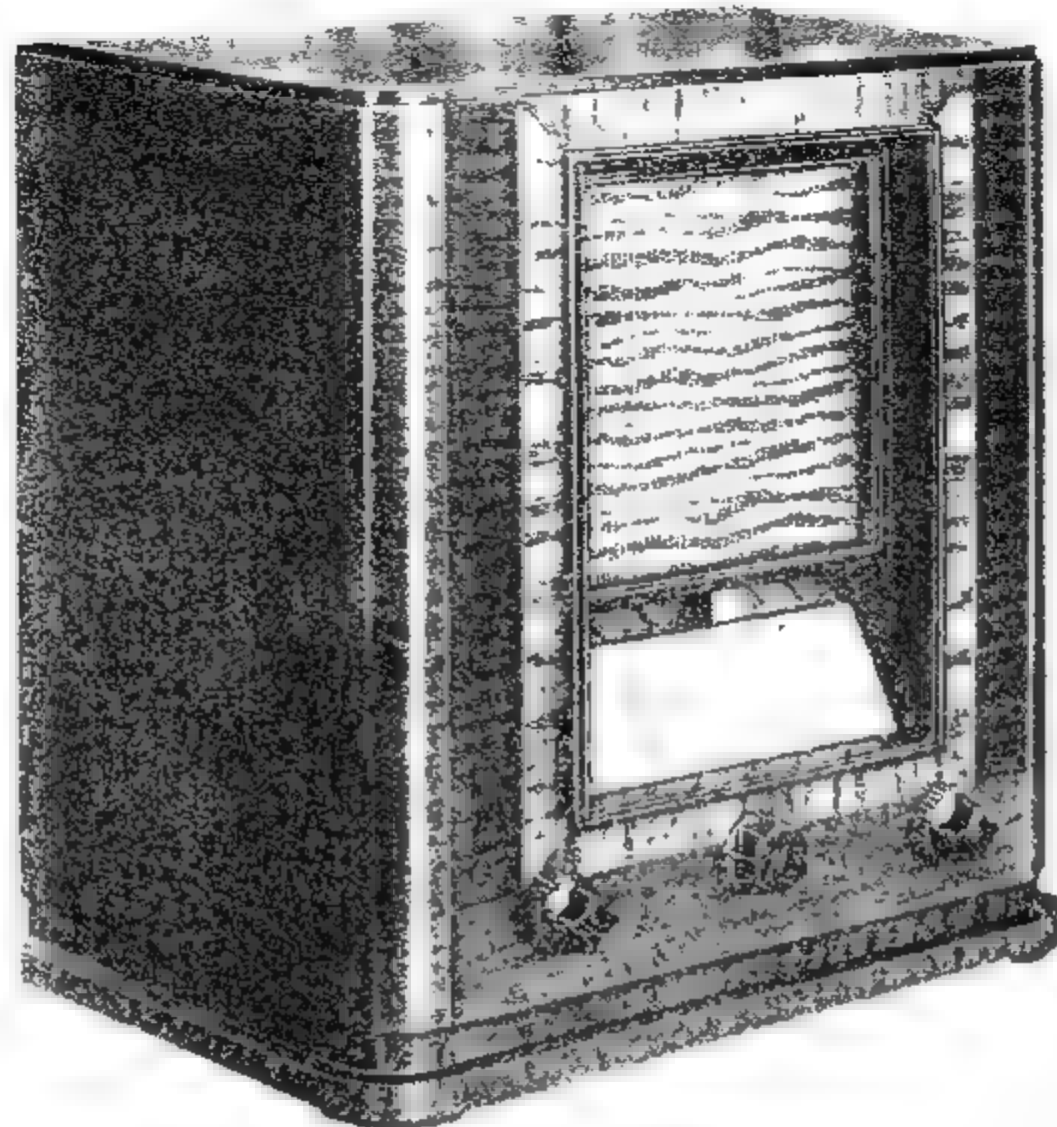
شارع ابراهيم باشا ٧٣

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

شارع فؤاد الأول ١٨

تلفون ٢٣٠٥



ذو الشهرة

العالمية

الذي قررته

الحكومة

الامانية لاذاعة

قراراتها

تسهيلات عظيمة وبالتقسيت

# سماعی نهاوندیوسف باشا

من بحال المهد

الراست

اصول اقصاق سماعی

1

2

3

4

خواجه

The musical score is written on ten staves, organized into four systems of two staves each. The notation is in Persian style, using a 12-tone scale (Sema'ei) and a 2/4 time signature. The first system is labeled '1' and 'اصول اقصاق سماعی'. The second system is labeled '2' and 'افغانه'. The third system is labeled '3' and 'افغانه'. The fourth system is labeled '4' and 'افغانه'. The score concludes with the signature 'خواجه'.





# بشرف نواز عثمان بك

من بحال المقعد

الراست

أصول دورى كبير

1

الستار

2

M

A

I

S

O

N

# مَحَلَّةُ بُورْنَاخ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناح إبراهيم باشا رقم ٢٠ بمصر

تليفون ٤٢٤٦٦

متجر وورشه صناعة وتجليد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها

متعهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

13

12

S

X

A

C

11

20 Rue IBRAHIM PACHA - Le Caira

PIANOS, MUSIQUE, INSTRUMENTS & ACCESSOIRES ENOS

المستودع الوحيد

بمصر

للكمنجات الثمينة

من صناعة اليد



وكلاء أشهر معامل

البيانو الألمانية

من صناعة برلين

مبيع أوتار لجميع الآلات الموسيقية بالجملة

جميع النشرات الموسيقية بخصم ٣٠ في المائة



### RAOUF YAKTA BEY

décédé le 15 janvier 1935

Le monde musical arabe vient d'être cruellement éprouvé; il vient de perdre un de ses meilleurs maîtres. Nous perdons en lui le plus zélé partisan de la création de cette revue et nous sommes d'autant plus émus qu'il nous incombe, déjà dans ce premier

rapport officiel de l'Institut pédagogique pour jeunes filles.

Le Ministère de l'Instruction Publique vient de décider la fondation d'une nouvelle école analogue aux écoles supérieures de musique (hochschule) dans le but de former des spécialistes de l'enseignement.

Cet exposé montre assez bien les progrès continus

numéro; le douloureux devoir de nous incliner devant la mémoire de cet ami de la première heure.

Raouf Yakta Bey avait été membre du Congrès de musique arabe de 1932 et il était président de la Commission des modes, rythmes et composition. Il y avait chaleureusement plaidé la cause de la musique arabe et insisté pour qu'on lui conservât son caractère original. Il y avait aussi suggéré l'idée de la fondation au Caire d'une académie musicale qui réunirait les savants les plus compétents en matière de musique orientale et en serait un centre d'étude et d'enseignement. C'était une belle profession de foi en nos destinées musicales et un hommage délicat rendu à notre pays.

Il avait consacré une bonne partie de son activité aux recherches théoriques sur la musique orientale, et c'est à lui qu'on attribue l'échelle musicale employée actuellement dans la musique turque. On lui doit aussi la rubrique concernant la musique orientale et ses grands hommes dans l'Encyclopédie de Lavignac.

Ses ouvrages "Les Théories de la Musique Orientale" et les "Maîtres de la Composition" étaient très estimés et très recherchés. Il laisse inachevé un grand ouvrage sur l'histoire de la Musique Orientale, qui fait actuellement l'objet de soins tout particuliers de la part du Conservatoire turc dont il était à la fois un bienfaiteur, un dirigeant et un réformateur.

En dehors de ses travaux théoriques sur la musique, il était encore un des meilleurs joueurs de nay de son temps.

Il est mort avant d'avoir vu se réaliser son vœu d'une revue de musique arabe, mais nous ne l'oublierons pas ici, et son souvenir continuera à y vivre et à y rayonner.

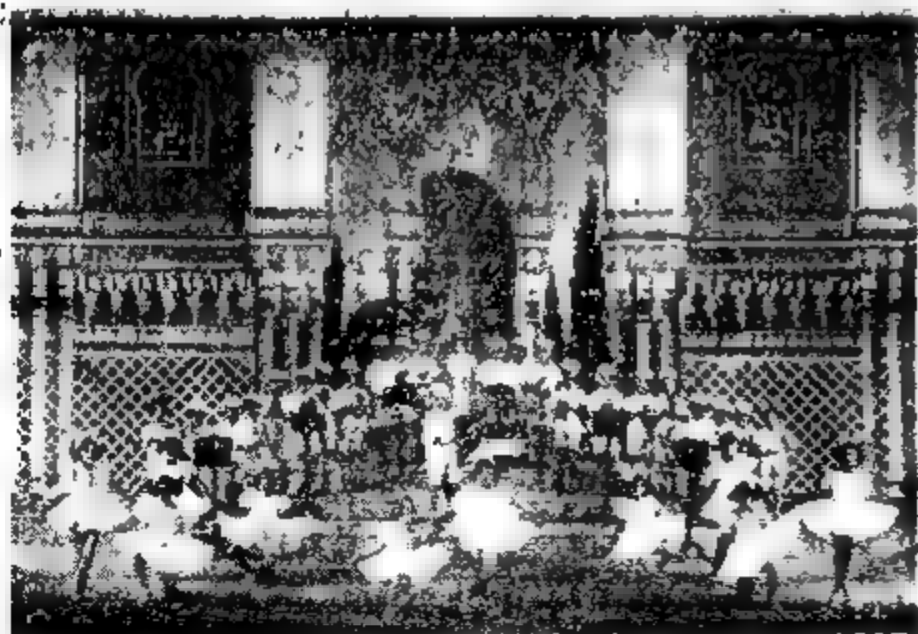
que la musique fait en Egypte depuis ses modestes débuts dans les jardins d'enfants jusqu'au Conservatoire.

Dans sa renaissance musicale, l'Egypte moderne cherche à réaliser la double ambition de faire revivre l'antique et haute culture musicale des Abbassides et Andalous par des méthodes d'enseignement les plus modernes.



A ce degré, l'essentiel est de n'enseigner aux élèves que ce qui convient à leur âge parmi les chansons, les "jeux avec chants" les éléments d'histoire de la musique et en matière d'improvisation et de théorie de la musique.

Etant donné les différences considérables dans les aptitudes des élèves et que l'enseignement de la musique est obligatoire, force est bien de se limiter à n'enseigner que les principaux "maqamats" (modes) et "ikaats" (mesures) pour ne pas s'exposer à ce que l'enseignement dépasse le niveau moyen des classes. Ain-

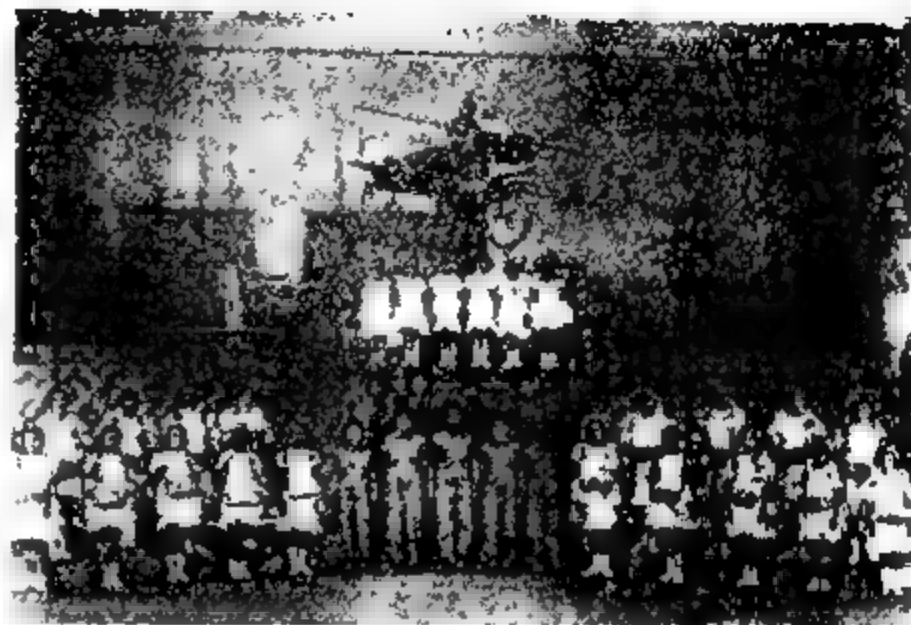


UN GROUPE D'ENFANTS D'UN KINDERGARTEN

si les élèves ne sont aucunement rebutés par des difficultés et, au contraire, finissent par trouver à cet enseignement un véritable agrément. Les Maqamats et ikaats (non-compris dans ce programme sont enseignés, dans les conservatoires, aux élèves qui se destinent à la profession musicale.



ENFANTS D'UNE ÉCOLE PRIMAIRE CHANTANT DES CHANSONS PAYSANNES



UN GROUPE CHANTANT UN CHANT D'AVIATION

Bien que l'enseignement instrumental se donne en dehors des heures de classe officielles et généralement à domicile l'école ne s'en désintéresse cependant point. Des musiciens recrutés parmi les élèves forment des orchestres d'amateurs qui se produisent à l'occasion de chaque fête scolaire.

Lors du dernier concert, donné par les écoles, à l'Opéra Royal du Caire, plus de 600 garçons et jeunes



UN GROUPE DE PETITES MUSICIENNES D'UNE ÉCOLE PRIMAIRE

filles chanteront en chœur "jouant" du oud, du xylophone et d'autres instruments.

Dans les écoles secondaires de garçons et de jeunes filles, les orchestres d'amateurs rivalisent de zèle dans l'exécution de morceaux d'ensemble. Et, pour entretenir cette saine émulation, le Ministère de l'Instruction Publique organise, chaque année, des concours qu'il dote de prix.

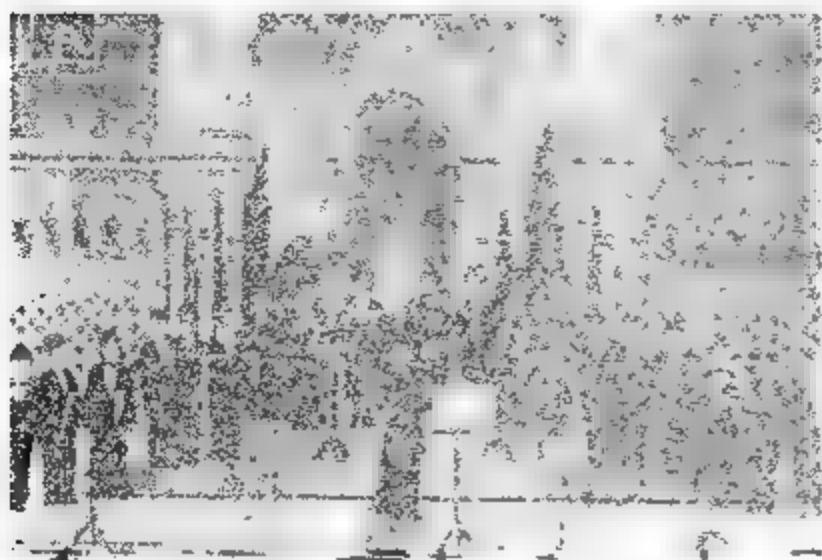
La musique fait aussi partie intégrante du prog-

musique est nécessaire à l'âme complète de l'individu. C'est pourquoi, elle lui fait une place si importante dans l'éducation de sa jeunesse.

Convaincu de l'importance de cet art le Gouvernement Égyptien crea, au sein du Ministère de l'Instruction publique, une section spéciale chargée de l'éducation musicale du pays.

Egalement soucieux de développer la culture musicale de la jeunesse, le Ministère de l'Instruction Publique exigea la formation, lors du Congrès de Musique Arabe en 1932, d'une commission d'enseignement composée de savants appartenant aux plus grandes universités du monde.

Elle fut chargée d'étudier toutes les questions susceptibles d'apporter des éléments nouveaux au développement de la musique arabe en Egypte et de faire un rapport sur les méthodes d'enseignement basées sur les plus récentes découvertes scientifiques.



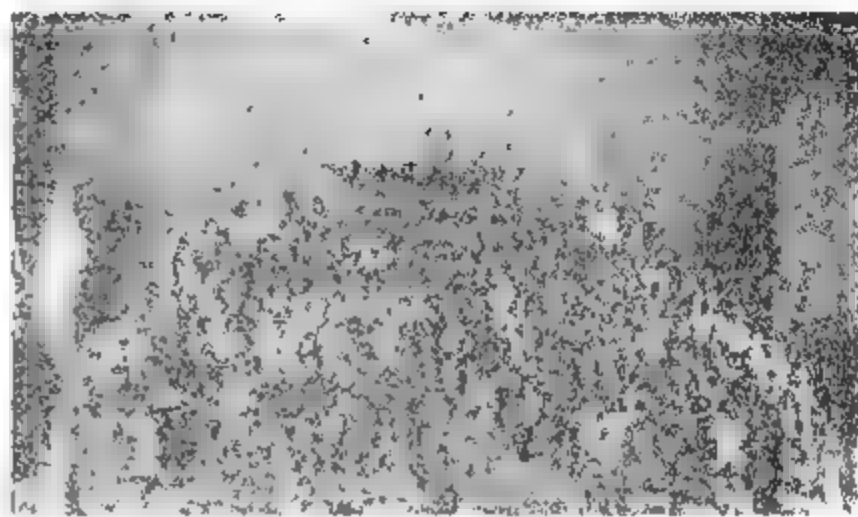
- UN ORCHESTRE D'ENFANTS

En peu d'années, l'enseignement musical fut rendu obligatoire dans plusieurs écoles pour s'étendre ensuite aux "Kindergarten" aux écoles élémentaires, primaires et secondaires (garçons et filles).

Aujourd'hui, il s'est généralisé à toute l'Égypte et à tous les degrés de l'enseignement classique.

Dans les écoles supérieures, techniques et même à l'université, le culte de la musique se continue grâce aux orchestres d'amateurs. Un programme spécial est conçu pour chaque degré d'enseignement.

Bien que la plus grande liberté soit laissée aux professeurs, ils doivent, néanmoins, se conformer aux directives et aux programmes adoptés par le Ministère.

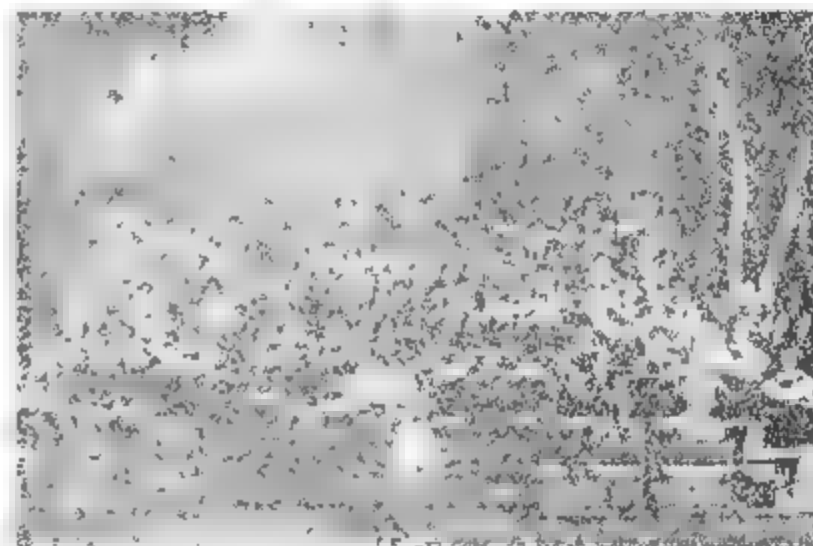


UN CŒUR DES PETITS ÉLÈVES

Dans les jardins d'enfants, l'enseignement se rapporte surtout à associer les élèves à des "jeux avec chants" à des "chants pendant le travail" et à des "chansons". On s'y attache particulièrement à leur donner des bases solides sur ces questions si essentielles de la musique : éducation de l'oreille, phrastique, mémoire musicale, improvisation, précision de l'observation et éléments de solfège, et pour donner à cet enseignement une forme pratique, on groupe les enfants en équipes pour leur faire exécuter des morceaux d'ensemble.

Le système Tonic solfa est la méthode employée exclusivement dans les "Kindergarten".

Dans les écoles primaires de garçons et de jeunes filles la théorie de la musique et le solfège sont enseignés d'après la méthode courante.



UN GROUPE DE MUSICIENNES D'UN KINDERGARTEN

sous le Haut Patronage de S.M. le Roi, sous la surveillance technique et financière du Ministère de l'Instruction Publique et dirigé par un comité d'éminentes personnalités. Cette revue en est l'organe. A l'intérieur de cet institut, une salle de concert artistiquement décorée de fines arabesques réalise les conditions les

propres à l'étude de la théorie de la musique (arabe et occidentale) la composition; l'histoire de la musique la pédagogie de la musique et la science des instruments de musique.

La partie pratique comprend l'étude du solfège, du chant, et l'exécution instrumentale basée surtout



plus parfaites d'acoustique. Il est en outre doté d'une bibliothèque très intéressante.

Son ambition est de former une élite de musiciens sincèrement épris des beautés de leur art, entraînés à tous les raffinements de sa technique et sur lesquels la musique égyptienne pourra compter pour l'enrichir et la défendre, au besoin, contre tout envahissement, particulièrement contre celui de la chansonnette vulgaire.

L'objectif visé par l'institut est double : former d'abord des professeurs et ensuite des virtuoses.

Son programme est basé sur des méthodes d'enseignement les plus récentes.

La partie théorique de cet enseignement com-

porte : l'étude de la théorie de la musique (arabe et occidentale) la composition; l'histoire de la musique la pédagogie de la musique et la science des instruments de musique.

Les principaux instruments employés sont : l'oud, le kanoun, le santur, le tumbour, le rebab, des instruments à archets et même l'antique et traditionnel nay.

Un cours spécial y est aussi donné pour l'étude des rythmes orientaux sur le rok (dul).

Il n'est pas besoin d'insister sur la valeur d'un enseignement qui est donné par des maîtres les plus compétents d'Egypte. Tous également animés du feu sacré, professeurs et élèves font de l'institut une sorte de temple de la musique.

L'Egypte moderne reconnaît actuellement combien la

science de son individualité et pour l'exprimer se créa un art essentiellement personnel.

Sous le règne d'Ismail Pacha, les mélodies égyptiennes se substituèrent définitivement à celles jouées jusqu'alors par les sauteurs nautiles.

Elles s'adressaient à tous et parlaient à tous les cœurs. Les Egyptiens y goûtèrent un plaisir intense et ce n'est pas sans émotion ni légitime fierté qu'ils assistaient au bel essor de leur propre musique.

Généreux promoteur et ami de toutes les choses, S. M. le Roi Fouad Ier. lui donna, dès son avènement, des gages certains de réussite. L'Egypte moderne réalisa, sous son

règne, le rêve longtemps caressé de voir la musique élevée au noble rang des autres sciences et devenir une profession honorable. Les résultats de cet encouragement Royal dépassèrent toutes les espérances.

Devenue un art avec des thèmes de plus en plus riches et une technique rigoureuse, elle constitue aujourd'hui une véritable discipline intellectuelle. Introduite dans les programmes de l'enseignement, elle s'est révélée comme un puissant levier pour la formation culturelle du peuple.

L'Egypte est aujourd'hui dotée d'une école nationale de musique "L'Institut Royal de Musique Arabe" placé





# LA MUSIQUE

REVUE HEBDOMADAIRE

*paraissant provisoirement chaque quinzaine*

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL  
DE MUSIQUE ARABE

—\*\*\*—

REDACTEUR EN CHEF

M. EL-HEFNY (PR. D.)

DIRECTION :

33, AVENUE REINE  
HAZEL

TEL. 58689

ADRESSE TÉLÉGRAPHIQUE

(AGHANY)

ABONNEMENT :

POUR L'EGYPTE  
P.T. 50 PAR AN  
POUR L'ÉTRANGER  
P.T. 80 " "

VOIR RECUEIL

S'ADRESSER A LA

DIRECTION

No. 1 15 MAI 1935 1<sup>re</sup> ANNÉE

La publication de la présente revue, unique en son genre, dans tout l'Orient, comble d'abord une lacune et répond au vœu du public oriental comme à celui des personnes qui s'intéressent à la musique, en général, et particulièrement à la musique orientale.

Pour ne pas la priver de précieuses collaborations et afin de lui donner la plus grande diffusion possible, une partie en sera publiée dans une langue européenne, à l'usage de ceux qui, en Egypte comme à l'étranger, ignorent la langue arabe.

Elle est destinée à devenir une sorte de tribune publique pour tous les savants orientalistes du monde et spécialement pour les membres du Congrès de Musique Arabe, qui s'est tenu au Caire en 1932, qui y exprimèrent le vœu de faire de l'Egypte le centre des études scientifiques et artistiques de la musique arabe.

Elle comble aussi le désir de la Commission d'Enseignement du Comité de voir se fonder une revue musicale qui contribuerait au progrès de la musique orientale et serait le trait d'union entre l'Egypte et les savants musicologues qui, de leur pays, pourraient suivre ainsi les destinées musicales de ce pays sur la voie que ce Congrès s'est efforcé d'éclairer.

Notre but est de résoudre les questions intéressant le monde musical arabe et de suivre dans ses grandes lignes le mouvement musical en général.

En présence d'une entreprise si vaste, nous ne nous dissimulons pas notre manque de moyens; quand les matériaux sont si nombreux et les questions si complexes, il faut avoir quelque présence d'esprit pour tenter un tel dessein.

Néanmoins, nous le tentons, car si notre revue peut rendre quelques services aux institutions musicales, aux musiciens et aux amateurs de musique, nos efforts n'auront pas été vains. M. EL-HEFNY

## L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

EN EGYPTE

Chaque peuple possède sa musique qui reflète une des faces les plus profondes de sa culture.

Les primitifs ne possèdent que quelques degrés dans l'octave et des instruments très rudimentaires. Il y en a même qui n'ont aucun instrument.

La musique étant éminemment apte à exprimer tous les sentiments et jusqu'aux plus subtiles nuances de l'émotion, la moindre modification de ces états retentit inévitablement sur elle et c'est pourquoi l'état actuel d'une musique est tout aussi précieux que le langage pour tracer le profil psychologique d'un peuple.

L'Egypte, dont l'histoire de la musique remonte si loin dans l'antiquité, vient de se réveiller d'un sommeil plusieurs fois séculaires pour franchir à pas pressés les différents stades du progrès.

Après plusieurs siècles d'ensevelissement, sa musique renaissait enfin sous l'impulsion généreuse de Mohamed Aly. A son avènement, il la trouva comme un arbre desséché, et vouée à une disparition certaine.

Ses mélodies n'étant pas notées furent perdues à l'exception de quelques unes que la tradition fit survivre mais combien déformées par la voix de chanteurs obscurs sans préoccupation artistique autre que l'empirisme et leur bon plaisir.

Reléguée dans les plus basses classes de la population où se recrutent ses professionnels, cet art ne pouvait que déchoir et finir misérablement.

En dix ans (1824—1834) Mohamed Aly fonda cinq écoles pour l'enseignement de la musique sous la direction de spécialistes allemands et français. Travaillant sur un terrain particulièrement fertile ces musiciens firent ample moisson de vocations musicales, et après s'être familiarisés avec la technique occidentale leurs élèves constituèrent les premiers éléments des fanfares militaires. Forts de cela, si Mohamed Aly eut recours à la musique européenne ce n'était que contraint par les nécessités immédiates et pour parer au plus pressé. Aussi dès qu'il eut rétabli l'ordre et la paix dans son royaume il consacra une partie de ses efforts à la renaissance de la musique égyptienne.

Dans son ardent désir de faire revivre les ressources qui sommeillaient en lui, le peuple entier prit con-



Magasin Aziz Boulos

No. 75, RUE IBRAHIM PACHA, CAIRE (Tel. 56114)

SUCURSALE: ALEXANDRIE, No. 18, RUE FOUAD 1<sup>ER</sup>. (TEL. 2305)

PIANOS HOFMANN

et

RADIO TELEFUNKEN



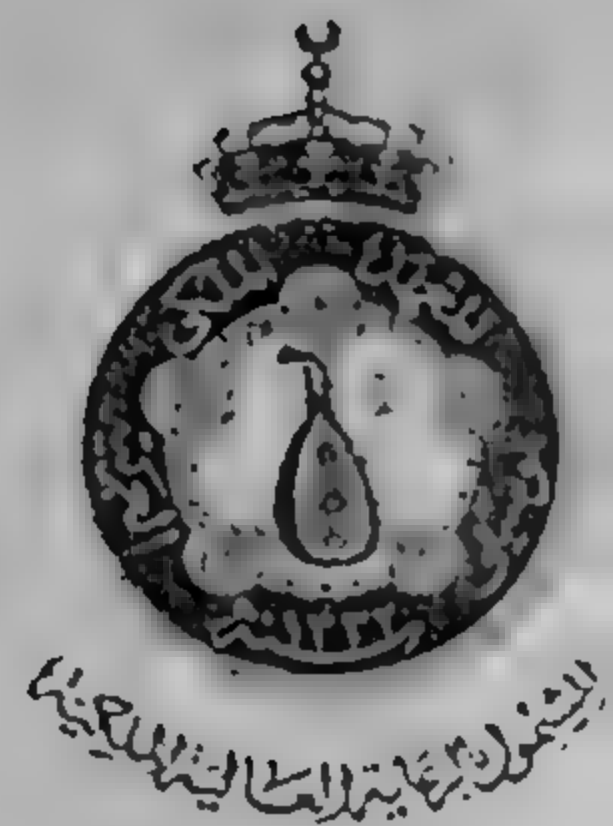






Handwritten text in a cursive script, likely a signature or a name, spanning across the middle of the page.

Handwritten text at the bottom right, possibly a date or a short note.



الحکومت  
مذکورہ  
حقیقی

وکیل محترم (مذکورہ)





حَضْرَةُ صَاحِبِ الْيَمِينِ الْمَلِكِيِّ "أَمِيرِ الصَّعِيدِ"





العدد ٢٠ ملها

العدد الثاني

القاهرة في أول يونية سنة ١٩٣٥



العدد ٢٠ ملها

السنة الاولى

٢٩ صفر سنة ١٣٥٤

## الموسيقى

مجلة أسبوعية  
تصدر نصف شهرية مؤقتة

لسان حال المهتمين بالموسيقى العربية  
رئيس التحرير: دكتور محمود محمد طه

## كلمة المحرر

### هو واجب الاداء

لقد تلقت الأمة هذه المجلة بالترحيب والبشر ، وأمدتها بالنوال والفكر ، فكان لزاماً أن نذكر بالحمد صنعها ، ونعترف بفضلها وجميلها ، وننزلها منازل الشناء جيداً ، في ضمير القلب ، ومنطق اللسان ، والعهد بتجويد العمل ، ومضاعفة الجهد .

ولكن أى عجب فيما استقبلنا به أهل الفضل من أبناء هذه الأمة ، من جمال العاطفة وكمال الخلق ؟ أليست الموسيقى مبعث الحنان ، ومنبت الذوق السليم ؟ ثم أليست الموسيقى هادية إلى الفضيلة ، بما تغرسه في النفوس من الليونة ، والدمائة ، ورقة الجانب ؟

الحق إن ما طوقنا به المتفضلون من آيات التشجيع ، أثر ما للموسيقى في نفوسهم من الحب ، والرعاية ، والغيرة . والرغبة في الوصول بها إلى المقام الكريم الذي يجب أن تنبأه زاهية زاهرة .

إذن فقد توافقت الميول والعواطف بيننا وبين أبناء الوطن الأكرمين ، أما هم فيذلون المعاونة والتشجيع ، وأما نحن ، فنستنفذ الجهد ، والوسائل في الاتقان والاجادة ، والمثابرة ، والرقى بالمجلة إلى درجات الاحسان ، محتملين مرارة الحق ، حتى يصبح شعاراً : هنالك نبلغ الأمل ، ونحقق الرجاء .

دكتور محمود محمد طه

### الادارة

٢٢ شارع المسكنازلى - مصر  
تليفون رقم ٥٨٦٨٩  
العنوان المتلقى فى افغان

### الاشتراكات

٥٠ قرشاً صافياً داخل القطر المصري  
٨٠ " " خارج " " " "  
الاشتراكات تبضع عليها مع الادارة

### في هذا العدد

التاريخ المصري القديم	أبو العرج الاصفهاني
والمدنية الموسيقية	مبادئ الموسيقى النظرية
حول السلم الموسيقي	موسيقى الطفل
لمن اليكاه	د. الطاهر ( شيد )
الموسيقى تولى مستوى	ملاحظات
ادماج الآلات الغربية	في عالم الموسيقى
في الموسيقى العربية	دراسة القانون ( قد )
مدون الموسيقى للعباد	الاداء
بواصر وفكاهات	رواية المجلة
الموسيقى	مقطوعات موسيقية

الموسيقى العربية | القسم الفرنسي  
بين الجاهلة والادلس



## التاريخ المصري القديم والمدنية الموسيقية

لئن دل التاريخ، في أقصى ما يرجع بنا إليه، أن القطر المصري كان دائماً أهلاً بالسكان، بفضل ما امتاز به من اعتدال مناخه وخصب تربته، لقد لا يكون من الميسور أن تثبت بالتدقيق تاريخاً لبدء عمران هذه البلدان، إنما غاية ما نعلم أن آثاراً عثر عليها الباحثون كشفت عن حضارة وافية كان يتمتع بها المصريون ثمان آلاف سنة قبل الميلاد

قبل الأسر

ولقد انقسمت مصر قديماً إلى قسمين، الوجه القبلي وكان تاج ملكه أيضاً «هكذا» ، والوجه البحري وتاج ملكه أحمر «هكذا» . وطالما ظل هذان القسمان مملكتين مستقلتين إحداهما عن الأخرى فإن ضمهما سلطان ملك واحد كان تاجه «هكذا» . . . ويسمى بالتاج المزدوج «» وكان الملك مينا أول من دان له حكم هذين الأقليمين فجعل منهما مملكة واحدة تسم عرشها هو ومن خلفه من ملوك أسرته.

ويقسم المؤرخون تاريخ مصر القديم إلى ثلاثين أسرة تتدى، بالملك مينا مؤسس الأسرة الأولى حوالى سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد. ولقد استمر حكم هذه الأسر الفرعونية نحو أربعة آلاف عام تنقسم إلى ثلاث دول :

الأسر المصرية القديمة

١. الدولة القديمة، وتشتمل على إحدى عشرة أسرة، من الأولى إلى الحادية عشرة.
- ب. الدولة الوسطى، وتشتمل على ست أسر، من الثانية عشرة إلى السابعة عشرة.
- ج. الدولة الحديثة، وتشتمل على أربع عشرة أسرة من الثامنة عشرة إلى الأسرة الثلاثين المعروفة بالأسرة السمنودية. وقد انتهى حكمها عام ٣٤٠ ق.م. حيث استولى الفرس على مصر لثالث مرة وسقط آخر ملك من ملوك الفراعنة

( ١ ) استعمل رسم هذه التيجان حلية في بعض آلات الموسيقى المصرية كما سترى بعد

ولقد غنى جميع الباحثين، من أقدم فلاسفة اليونان إلى علماء العصر الحاضر، عند تصديهم للبحث في المدينة المصرية القديمة عناية خاصة بالموسيقى. وأغراضها، ومنزلة الموسيقيين. وتطور الآلات الموسيقية، والسلم الموسيقي، وغير ذلك من المسائل التي تتحدث بنفسها عن تلك المدينة.

وعلى الرغم من أهمية هذا البحث وكثرة الذين عالجوا الكلام فيه، ظلت تحيط به سحابة من الغموض حتى السنوات الأخيرة. ذلك أنه كان بحثاً يستند على الرواية المضطربة، قائماً على غير دليل محسوس. أو برهان على، فلم يتصد له عالم إلا زلت قدمه، بل ولم نحصل من مجموع تلك المباحث إلا على أقوال متضاربة، لا تلبث أن تتفق حتى تختلف ويناقض بعضها بعضاً. حتى وصفه العلامة الألماني مندل (Mendel) في دائرة معارفه الموسيقية « أنه أظلم بحث في التاريخ ». كذلك وصفه العالم الفرنسي فيلوتو (Villoteau) « بأنه بحث غير مثمر يضع السئ في هاء والكمد فيه عبثاً ». والحقيقة أنه كان بحثاً غامضاً غير مجد، حتى تقدم علم الآثار المصرية في السنوات الأخيرة تقيماً باهراً ساعد علماء الموسيقى على معالجة الموضوع في ضوء العلم الصحيح، مرجعهم في ذلك تاريخ صححت وقائمه ونقوش موسيقية حلت رموزها، بل وآلات عثر عليها أثناء عمليات الحفر المختلفة التي أجريت وتجري كل يوم في المدافن الأثرية.

فإذا تحدثنا هنا عن هذا البحث فإما نتحدث عن حقيقة ثابتة، يؤيدها العلم والتاريخ، وتنطق بصحتها الصور والنقوش.

قدم عهد المدينة الموسيقية  
عهد المصريين

وإذا ما عالجنا موضوع الموسيقى عند قدماء المصريين. فإنا نعالج موضوع الموسيقى في أقدم أمة العالم حضارة موسيقية، فلقد كنا نتظر - حيث يرجع بنا التاريخ إلى أبعد ما يمكن أن يكشف لنا عنه في أرض الفراعنة - أن نرى في مصر شعباً فطرياً محدود الموسيقى، قد لا يعرف آلة ما، وتنحصر نغماته في قليل من أصوات السلم الموسيقي الطبيعي، شأنه في ذلك شأن جميع الشعوب الفطرية التي نجد منها، حتى في الوقت الحاضر، أمثال قبائل الفيدا (Wedda) في جزيرة سيلان، وقبائل الفانيدجة (Wanage) في شرق إفريقيا، وقبائل أورانج كوبو (Orang-Kubu) في سومطرة، تلك القبائل التي لا تعرف حتى الآن أية آلة موسيقية، ولا تتعدى ألحان أنغامها الصوتين أو الثلاثة.

ولكننا نجد الأمر في مصر عكس ذلك، ففيها، حيث يبدأ علمنا بالتاريخ، نرى مدينة موسيقية فضجت، وآلات موسيقية جاوزت دور النشوء وغدت تامة كاملة. سواء أكان ذلك في المصنفات والطبول أم في آلات النفخ أم في الآلات الوترية. وإنا نرى في نقوش العصور الأولى التي تقدمت تاريخ الأسر الملكية صورة الناي الطويل ذي الثقوب العديدة. « صورة ١ » وهي تمثل منظرًا للصيد يعزف فيه ابن آوى بآلة الناي. كما نرى في نقوش الأسرة الرابعة آلة الصنج أو الجُنْجَنك « الحارب » كاملة التكوين، بصندوقها المصوت، وأوتارها العديدة « صورة ٢ ».



وهنا نسائل أنفسنا. ما هي الخطوات الأولى التي ترسمتها هذه الآلات حتى وصات إلى ما هي عليه ؟

يسهل علينا علم الآلات الموسيقية الإجابة عن هذا السؤال :

صورة (١) « ابن آوى يعزف بالناي (من نقوش قبل الأسر) »





صورة (٢) آلة الخشك من نقوش الأسرة الرابعة  
« أهراء الحيزة » مقبرة رقم ٩٠ »

أما الباي . وهو قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين بأبخاش « ثقب » في جانبها معدودة . ينفخ فيها فتصوت من جوفها ، ويقطع الصوت بوضع الأصابع من اليدين على تلك الأبخاش وضعا متعارفا حتى تصل النسب بين الأصوات فيه ، فإن هذه الآلة قطعت من أسباب التهديب والتطور مراحل عدة حتى وصلت إلى ما وجدت عليه في الدولة القديمة ، وفيما عثر عليه من نقوش سبقت تاريخ الأسر . ذلك أن الآلة ان قبل أن يهتدى إلى ثقب جانب القصبة عمد أولا إلى استعمال قصبة ، أحد طرفيها مفتوح والآخر

مغلق ، والنفخ في مثل هذه القصبة نفخا طبيعيا يخرج صوتا خاصا ، فإذا اشتد النفخ خرج من نفس هذه القصبة صوت آخر هو الخامس من الديوان الثاني للصوت الأول ، بمعنى أنه إذا خرج من النفخ في الحالة الأولى صوت دو ، أو الراس ، مثلا فإنه بشدة النفخ يخرج من القصبة صوت صول من الديوان الثاني « السهم أو جواب النواه » . ثم عمد إلى صنع قصبة ثانية يخرج النفخ الطبيعي فيها الصوت الذي كانت تخرجه القصبة الأولى في حالة شدة النفخ . وهكذا تدرج الإنسان حتى صنع عددا من هذه القصبات المختلفة الأطوال بقدر عدد أصوات السلم الموسيقي الذي عرفه حينئذ . ثم صنع من هذه القصبات آلة واحدة ، بعضها بعضها إلى بعض مرتبة حسب درجاتها الصوتية ، بعد المناسبة بين أصواتها . ولا تزال مستعملة في كثير من الممالك حتى اليوم . وتعرف بالآلة « الموسيقار أو المثقال » . ثم اهتدى الإنسان بعد ذلك إلى استبدال القصبات العديدة بقصبة واحدة يثقب في جانبها ثقباً أو اثنين أو أكثر تبعا لتقدمه في الرقي .

أما آلة الجُنك فكانت ، أول نشأتها ، عصا قابلة للالتواء ، ينزع عنها غلافها من الوسط ، ويظل مثبتا فيها من الجانبين . ويستعمل هذا الغلاف كوتر . ثم فكر الإنسان بعد ذلك في أن يركب في العصا وترأ أجنيا ، بدل هذا الغلاف . ثم فكر فيما بعد ، لأجل أن يقوى الصوت ، في وضع الوتر على صندوق مصوت ، فوضع الوتر على قرعة من قرع العوم . ثم فكر بعد ذلك في أن يصنع الصندوق المصوت من الخشب . ثم جعل صندوق الآلة ورقبتها جسما واحدا غير قابل للالتواء . ثم فكر بعد ذلك في أن يزيد في عدد الأوتار فجعلها متعددة بعد أن كانت واحدة . ثم ثبتت الأوتار في أوتاد « تقابل المفاتيح في الآلات الوترية الحديثة » .

ابتداء العصر التاريخي  
في مصر حوالي سنة  
٣٤٠٠ ق . م .

هذه هي الخطوات الأولى التي خطتها هذه الآلات المصرية قبل أن يدلنا التاريخ عليها . فإذا عثرنا عليها في أقدم النقوش المصرية ناضجة . قد كملت صناعتها . وتركت وراءها الخطوات العديدة التي يستلزمها الارتقاء الموسيقي وكال الصناعة ؛ وإذا علمنا أن آلة الخنك آلة وترية ، وأن الآلات الوترية هي أحدث الآلات الموسيقية . إذ المصفقات والطبول أسبق منها في الوجود . بل وتسبقها كذلك آلات النفخ ، كما سبق أن ذكرنا ؛ لا تضح لنا جليا ، أنه إذا ما بدأنا بحثنا الموسيقى في مصر منذ حوالي سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد ، أي بابتداء الأسرة الملكية الأولى ، فليس معنى هذا تحديد مبدأ المدنية الموسيقية في مصر . أو أول ظهور آلاتها . بل لأن ذلك هو ابتداء العصر التاريخي فيها .



# بحوث فنية

## حول السلم الموسيقي الطبيعي والسالم المعدل

لحضرة صاحب العزة

مُصْطَفَى رَضْوَانِي  
رئيس المعهد الملكي  
للموسيقى العربية



عند الراسد من ضرورة للهنة ، وأن أغلب المحكمين تعلوا ذلك عملياً ، وطبعت النغمات في آذانهم كما تلقوها عن أساتذتهم أو تعودوها في احترافهم ، لأمكننا أن نقدر كيف يحق لموسيقار أن يدرأ بكل قواه ما قد يلحق بسمعه من همز أو لمز ، ولعرفنا كيف كان موقف لجنة السلم إزاء أعضائها ، وقدّرنا ما كان يجب عليها للحفاظ على شعور الأعضاء والمحكمين بما دعا إلى إرجاء البت في الموضوع .

ورغم ذلك كله . فقد وقفت لجنة السلم في المؤتمر ، بما قامت من بحوث تمهيدية ، إلى استعراض نسب للمسافات التي بين النغمات . وبعضها تكاد تؤيد رأى الآخذين بالسلم المعتدل المكون من أربعة وعشرين رباعاً متساوياً ، اللهم إلا اختلافات بسيطة يمكن أن تعزى إلى الطابع الذي ألفتته آذان المحكمين ، وهي بلا شك آذان امتازت بدقتها ، وحساسيتها الأمر الذي لا يتوافر إلا في قلائل معدودين . وقد لا يوجد

البحث في حقيقة تكوين السلم الموسيقي العربي وتنظيمه من أهم مباحث الموسيقى العربية ، يجب أن يعنى بدراسته أهل الفن الموسيقي في مختلف الأقطار .

ولقد بذلت لجنة السلم الموسيقي في المؤتمر كل مجهود مستطاع للوصول إلى هذه الغاية ، فاعترض ، للأسف الشديد ، سيرها عوامل كثيرة أدت إلى تأجيل البت في مسألة السلم الموسيقي إلى ما بعد عرض الأمر على المجمع العلمي الموسيقي الذي اقترح إنشاؤه في مصر .

ويرجع السبب في اختلاف الآراء ، في هذا الموضوع اختلافاً بيناً - استحال إلى حدة في النقاش وتصلب في الرأى بين الأعضاء ، لم يكن من السهل تذليله - إلى تحكيم الأذن وحاسة السمع وهما يختلفان في الأشخاص باختلاف البيئة وطرق التعليم .

ولو عرفنا أن للسمع عند الموسيقار ما لأهمية البصر

بين قوم آخرين، يختلفون في البيئة والمناخ وطرق التعليم .

ولو عرضنا إلى تطورات السلم الغربي . لوجدنا فيها موقفاً يشبه موقفنا الحالي . فان الأوربيين ، وقد تأكدوا من عدم صلاحية النسب الطبيعية عملياً ، وضرورة تهذيبها وتعديلها ، رأوا التجاوز عما فيها من « كومات » حتى تسهل صناعة الآلات ويتيسر تصوير الألحان . واتفوا في ذلك إلى قبول السلم الموسيقي المعتدل ، ذي الاثني عشر صوتاً « درجات كاملة وأنصاف درجات » .

وما أشبه الليلة بالأمس — فها نحن أولاً، نختلف ونعارض في اعتماد السلم المعتدل . ذي الأرباع للموسيقى العربية ، مع أن ما فيه من اختلافات لا يتعدى مسافة « الكوما » التي تجاوز عنها الأوربيون في تهذيب سلمهم الموسيقي . ونحن أحوح إلى هذا السلم المعتدل لتعدد ألحاننا الشرقية ولشدة لزوم تصوير هذه الألحان في موسيقانا العربية .

ولسنا في موقف نعرض فيه سيئات السلم الطبيعي وحسنات السلم المعتدل . فأن لسنة الكون وحدها الحكم ببقاء الأنسب ، وللتطور والتجديد من المستلزمات ما يدعو إلى التجاوز والتغيير والاتجاه إلى ما هو أصلح . كما أننا لا بد أن نتوه بأن الرب لم يقتصر على السلم الطبيعي . بل لا يصح القول بأن لهذا السلم علاقة بموسيقاهم التي كانت تتبع نظام الأجاس المختلفة النسب بين نغماتها دون التقيد بسلم مخصوص .

وقد رأينا عملياً أن أقرب سلم موسيقي يؤدي أغلب الألحان - الطريفة والتليدة الخالدة - إلى وقتنا هذا ، بطريقة مرضية موافقة ، هو السلم المعتدل ذي الأرباع المتساوية ونحن الآن بصدد نهضة موسيقية مباركة ، يجب ألا يعوقها الجود ، والتعلق بالقديم ، مخافة أن يقضى عليها في إبانها . بل الواجب علينا أن نعبّد لها طريقها ، ونمهد لها سبلها ،

ونأخذ بتأصيلها ، ونزاعها رعاية الطفل الوليد .

وباتخاذنا السلم المعتدل نكون قد أنشأنا لأنفسنا مدرسة موسيقية جديدة ، قد تصبح في المستقبل قدوة للمالك الشرقية الأخرى ، ونكون بذلك قد سائرنا سنة النشوء والارتقاء ، وسلكنا طريق التبسط السائع غير المعيب .

وإنك ترى مبلغ استهانة الموسيقيين ، بعدم تحرهم الدقة ، في عزف نغمي السيكاه والعراق في مقامات الرصد والبياتي والصبا بالآلات الثابتة ، التي ليس في طبيعة تكوينها ما يجعلها تؤدي إلا نغمات كاملة وأنصاف نغمات .

إذا صح هذا ، وهو صحيح ، وجب أن نتقبل عن طيب خاطر الفرق الطفيف بين « كرد النهاوند » و « كرد الحجاز » على أنه ليس هناك ما يمنع من استمرار الموسيقيين على استعمال السلم الطبيعي المتداول في العزف بالآلات الوترية المطيعة .

وناهيك بما يعود على الموسيقي العربية من الاتساع والانتفاع بالأخذ بأحدث الوسائل التي دعا التطور الحديث إلى إدخالها على الموسيقى ، كما يمكننا الانتفاع باستعمال الآلات ذات الميزات الخاصة التي تفتقر إليها الموسيقى العربية . وموسيقانا ، خاصة ، أحوح من سواها إلى هذا التجديد لتساير نهضتنا الحالية .

ولاشك أن في استعمال السلم المعتدل لتأدية الألحان العربية ، تنظيمًا لحالها وتسيلاً لدراستها ، وأكبر مساعد على توقيعها بشكل مهذب معقول ، يضمن عدم طمس معالمها أو ميزاتهما مهما تعددت أيدي متاوليها .

والسلم المعتدل هو ، دون سواه ، المحافظ على هذه الميزات في جميع الألحان ، حتى في تلك التي يحسب التهذيب الطفيف الذي يدعو إليه هذا السلم ؟

# بحث في المقامات

لحمه اليكاه

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقي بوزارة المعارف

في الصعود

رمل توقي	انفصال	الجزء الأول من ياتي
ماهوران « جواب جهارگاه » وتستبدل بجواب الحجاز في الصعود	١	١ ٢
بزرگ	٣/٤	٥ ٤
محیر	٣/٤	٣ ٤
ماهور « كردان »	١	١
أوج	٣/٤	
حسینی	٣/٤	
نوی	١	
انفصال	١	
جهارگاه ويجوز أن تستبدل بحجاز عند البدء والختام	٣/٤	
سیکاه	٣/٤	
دوگاه	٣/٤	
راست	١	
عراق	٣/٤	
عشیران	٣/٤	
یکاه	١	

الختام وتكون نفمة الحجاز في هذه الحال بدلا من ظهير اليكاه وظهير الرمل التوقي وليست بدلا من الجهارگاه. وأما استبدال الماهوران « جواب الجهارگاه » في الصعود فانه حساس لازم للحن ويستغنى عنه في الهبوط. وكثيراً ما نستبقى الجهارگاه على أصلها كظهير للنوى

فصيلة اللوحه : من فصيلة الراست  
منطقه اللوحه : مرتبتان كاملتان وليست مرتبة واحدة وصياحها.  
لأن استبدال الجهارگاه بالحجاز ليس في أصل اللحن وإنما ينتج عن الاستلاف واستعمال الصياحات في البدء واستعمال الشحاجات في



تكوينه <sup>السمي</sup>: بالجمع المفصل الأول من ذى أربع واحد من جنس الراست

العقد الأول: ذو أربع راسـت على اليكاه

الثاني: . . . . . الراست - ثم فاصل طينى

الثالث: . . . . . النوى

الرابع: . . . . . الكردان - ثم فاصل طينى

ويتحول العقد الرابع فى الصعود الى حجاز محول عن ياتى على المحير لايجاد حساس للحن ويستغنى عن ذلك فى الهبوط

\*\*\*

ويكون بعضهم هذا للحن بالجمع المتصل من ذى أربعين أحدهما من جنس الراست والآخر من جنس البياتى كما يأتى:

العقد الأول: ذو أربع راسـت على اليكاه - ثم فاصل طينى

الثاني: . . . . . ياتى على الدوكاه

الثالث: . . . . . راسـت على النوى - ثم فاصل طينى

الرابع: . . . . . ياتى على المحير ويتحول إلى حجاز محول عن ياتى للحصول على حساس للحن فى الصعود ويستغنى عن ذلك فى الهبوط

\*\*\*

ولكل من التحليلين المذكورين فوائده فالأول تظهر فصيلة اللحن فى جميع عقودها والثانى تظهر فيه شخصية اللحن

\*\*\*

شخصية <sup>السمي</sup>: تقوم على إظهار الراست على الراست والبياتى على الدوكاه

الامراء: يبدأ العمل بإظهار العقد الثالث دخولا من

النوى يسبقها الحجاز أو الجهاركاه كظهير

للنوى وذلك عن طريق الاستلاف واستعمال

الصياح بدلا من البدء باليكاه وقرار الحجاز

أو قرار الجهاركاه ظهيرا لها لأن الأخير غير

ميسور فى العود وبعيد عن تناول كثير

من الأصوات وأما الآلات والأصوات التى

فى تناولها هذه النغمة قرار الحجاز أو قرار

الجهاركاه، فيمكنها أن تبدأ العمل باليكاه

وظهيرها وتستقر على اليكاه أيضاً بدلا من

الاستلاف والاستقرار على اليكاه من

ضروريات اللحن، ويكثر التركيز على الدوكاه

وعلى الراست كخاتمة متوسطة من جنس

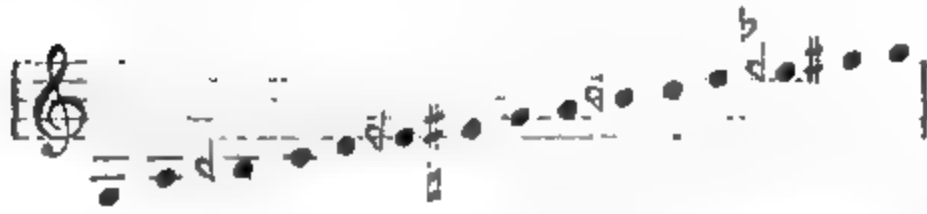
البياتى والراست كما يجوز التحويل من البياتى إلى الكرد على سبيل التوزيع

أقرب الألحان للتحويل: الراست على الراست والبياتى على

الدوكاه والكرد على الدوكاه والبوسليك

على النوى والحجاز المحول عن كرد

نرويه <sup>السمي</sup>:



طابع <sup>السمي</sup>:



مطابقة <sup>السمي</sup> على الألحان الأفرنجية: ليس له مطابق فى الألحان الأفرنجية لاحتوائه على أبعاد شرقية.

ملاحظات

يستبدل بعض المستحدثين البزرك جواب السيكاه، بالسنبلة أو الزوال جواب الكرد، فى الصعود ليحصلوا بذلك على حجاز محول عن كرد بدلا من الحجاز القديم المحول عن البياتى المحتوى على ثانية مقدارها ١٠٠ البعد الطينى ٢٠٠، وذلك لزيادة الطرب ولهذا نراهم لا يعتبرون من الحجاز إلا النوع المحول عن الكرد المحتوى على ثانية مقدارها ١٠٠ البعد الطينى وهو فى الحقيقة أطرب ولكنه يتنافى مع تركيب اللحن الشامل على البياتى فى تكوينه كما يتنافى مع اسم اللحن الذى احتفظ باسم المقام لنفسه وذلك يقتضى عدم تغيير فى الدرجات الأصلية ومن التغير المطرب الشائع أيضاً استبدال الأوج بالعجم فى الهبوط وهذا وإن كان غير جائز فى تكوين اللحن فإنه سائغ على سبيل الخروج إلى لحن البوسليك من لحن البياتى الذى هو من أقرب الألحان للتحويل من لحن السيكاه كما ذكرنا

ولا يفوتنا أن نوه بخطأ شائع فى مصر وهو إطلاق لفظة «نهوفت» على وتر اليكاه فى العود ويرجع هذا الخطأ إلى أن لحنى نهوفت العرب ونهوفت الأتراك يستقران على اليكاه ويمران بدرجة النهوفت وهى غير درجة السيكاه وبعيدة عنها جداً

# الموسيقى الوصفية

روى الفيلسوف تولستوى قال :

لقد وقعت والدتي على البيانو بيديها الاثنتين في خفة وسرعة نغماً من الأنغام الموسيقية، ولم تلبث غير قليل حتى أخذت في توقيع قطعة هزلية لطيفة وهي النوبة الثانية من نوبات مصلها هيلد.

كان توقيعها جميلاً، لم يكن مجرد عزف بمفاتيح البيانو كما يفعل تلاميذ المدرسة الحديثة وتلميذاتها، وما كانت تضغط على مسند القدم «البدال» عند تبديل الحارموني، ولا تؤخر زمن الايقاع كما يفعل كثيرون، بل كانت عزفها لغة وتعبيراً على أصول اللحن لا تحدث فيه تغييراً.

فرغت والدتي من توقيع نوبة هيلد ثم غادرت مقعد البيانو وأمسكت بكراسة أخرى موسيقية وضعتها على مقرأ تلك الآلة كما وضعت المصباح على مقربة من تلك الكراسة، ثم جلست على المقعد ثانية فتبينت من دقتها وشدة احتياطها ومن ملامح وجهها، التي كانت تتم عن وجه جدي كثير التفكير، أنها مقبلة على عزف قطعة جديدة مؤلمة.

ما الذي ستوقعه؟ ذلك ما أخذت أفكر فيه بعد أن أغمضت عيني وأسندت رأسي إلى مقعدي.

لقد عزفت قطعة يتهوفن المسماة السوناتا المحزنة (Pathétique) وكنت أعرفها جيداً. لم يكن أي جزء منها غريباً عن مسمعي، وبرغم ذلك فقد أحدثت في قلبي قلقاً حرمي الرقاد فان تلك النغمات الملكية التي تنفست عنها ألحان المقدمة المملوءة بالقلق والخوف، جعلتني أخشى التنفس فحسبت، أنفاسي. وكلما كانت الجمل الموسيقية أروع في اللحن وأغلظ في النغمات اشتد فزعني حتى

خفت وقوع ما قد يعكر صفو هذا الجمال.

لم يرتد نفسي إلى صدري وأتمكن من استعادة راحتي إلا بعد أن انتهى حديث المقدمة وأوغل اللحن في الجزء السريع منه (Allegro). ومطلع هذا الجزء شيء عادي لذلك لم أعبا به ويستطيع المرء أن يستفيق في أثنائه من زلزلة المقدمة. ولكن أي شيء في العالم أجمل من هذا الجزء السريع عند ما يصل الانسان فيه إلى موضع الأسئلة والاجابة عنها؟ تبدأ المحاورة في هدوء ورقة ثم تظهر فجأة بين الأصوات الغليظة جملتان قويتان مملوءتان بالحب والألم، ويظهر أن هذين السؤالين لا جواب لهما، وأن ذلك الموضع من اللحن ليسوقني دائماً وفي كل مرة إلى دهشة أحس حيرتها كأني أسمع لأول مرة. ولقد ظهر بغتة في ألحان ذلك الجزء السريع أنين نغمات المقدمة، ثم سمعت المحاورة من جديد وعاد الدوى، وفي لحظة واحدة، بينما تنتقل النفس إلى زلزال من القلق والاضطراب تفرع فيه إلى التفرق بها، يقف كل شيء على غير انتظار..... ما أجمل ذلك.....

ثم انتقلنا إلى الجزء البطيء من اللحن (Adagio)، قهت في أحلامي وغدا قلبي صامتاً فرحاً، وعدت أشعر كأني أريد أن أبتسم، وعادتي أحلام مريحة في ذكريات الماضي. غير أن اللحن الختامي (Rondo) أيقظني. ففي أي شيء كان يتكلم؟ وعم يتساءل؟ وأي شيء يريد؟

كنت أشوق ما يكون إلى الخلاص من تلك الأحلام، وشد ما تمنيت سرعة زوالها، ولكن ما كاد ينقطع بكائي، وتسكن نفسي، وتنقطع الموسيقى حتى فاض بي الشوق، واشتد الشغف إلى استعادة تلك القطعة، واستماع تعبيرها عن الألم مرة أخرى

\*\*\*

تتصل الموسيقى بالعقل كما تتصل بالقوة الخيالية، ولقد كنت إذا سمعت إلى الموسيقى لا أفكر في شيء بذاته، ولا أتصور شيئاً بعينه، وإنما كنت أفيض إحساساً حلواً عزيز المنال يملك نفسي، ويتحكم في مشاعري، فلا أشعر معه بوجودي.

هذا الاحساس وذلك الشعور هو الذكرى، وأحسب أن  
الإنسان تمر بنفسه ذكريات لم تقع يوماً.

أليس هذا الشعور الذي تبعه فينا تلك الفنون الجميلة  
أساسه الذكرى؟ أليست ذكرى إحساسات واهتزازات  
نفسية خاصة هي التي تجعلنا نحظى بالتمتع بالتصوير والنحت؟  
لقد كانت الموسيقى كذلك حتى عند قدماء اليونان، فقد أظهر  
أفلاطون في كتابه، الجمهورية، أول تعليل للموسيقى، فقال إنها  
التعبير الشريف للعواطف: الأنفة، والسرور، والحزن، والشك،  
وغير ذلك أو هي واسطة اتصال تلك العواطف بعضها ببعض  
اتصالاً لا نهاية له.

القطعة الموسيقية التي لا تثير الشعور وتحرك العواطف  
إنما يكون مؤلفها قد وضعها لتكون مجرد معرض يشهده الناس.

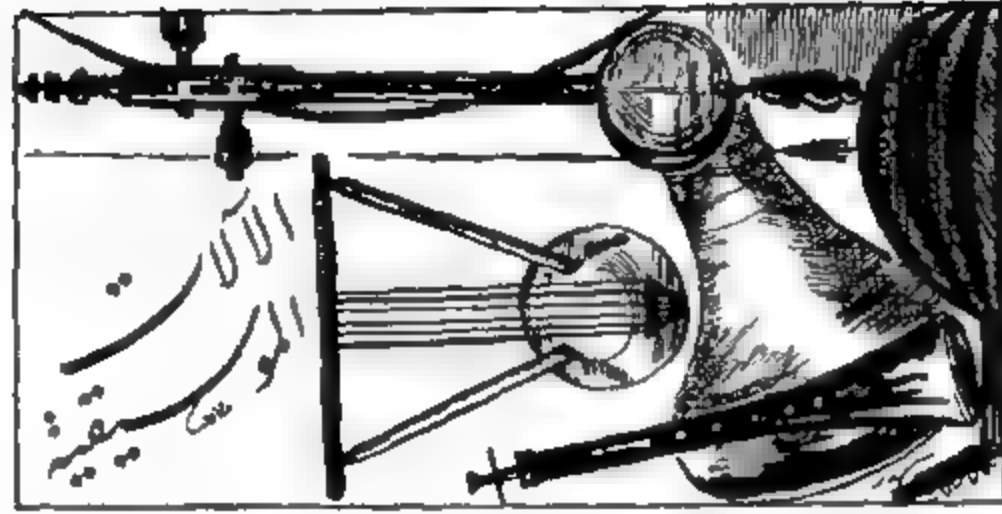
أو غرض يتكسب منه مالا.

وقصارى القول إنه يوجد في الموسيقى - كما يوجد في غيرها -  
ما يطلق عليه هذا الاسم خطأ، فلا يجرى عليه سابق حكمنا.  
وإذا ما اتفقنا على أن الموسيقى ذكرى الشعور فإن أثرها  
في الناس يكون متبايناً مختلفاً، فكلما طهر ماضى الشخص  
وسعد، كان حبه للذكرى أكبر وأشد، وأثر الموسيقى في نفسه  
أعمق وأقوى. وعلى العكس كلما ثقلت عليه الذكرى، قل  
حبه لها. ولذلك كان من الناس من لا يستطيع تحمل الموسيقى.  
وإن ذلك ليُفسر لنا أيضاً لماذا يحب أمرؤ تلك القطعة الموسيقية،  
حين يحب سواه قطعة أخرى، فإن الشخص ذا الشعور  
يرى في الموسيقى تعبيراً ولغة تحدثه عن ذكرى خاصة يتمتع بها  
ويلذنه سماعها بينما لا يرى فيها فرد آخر أى معنى.



**نحن نعمل لاصر ولأجلك**  
من المصنوع إلى اليد! !  
الجمعية التعاونية لصناعة الجلود  
تخرج المدارس الصناعية  
تحت إشراف مصلحة التجارة والصناعة  
٤٥ شارع إبراهيم باشا  
عمارة بيطار - بميدان الأوبرا  
صر

الفسح



## ادماج الآلات الغربية في الموسيقى العربية

• بين أنصار الفكرة ومعارضها •

امتازت ألحانها بلون خاص وبطابع خاص تقادياً من تشويه ما في الموسيقى العربية من جمال . وحاشا أن يكون مقصد الأعضاء المعارضين لمكرة إدخال الآلات الأجنبية على الموسيقى العربية تعجيز النهضة الموسيقية في الشرق وحصرها في دائرة ضيقة من الركود والجود أو تحويلها إلى شبه متحف أثرى من الأغاني الشعبية ولكن معارضتهم بنيت على ما دلت عليه التجارب من أن كل تحسين وارتقاء مصدرهما أسلوب التأليف لا الآلات الدخيلة .

« وأما رأى الفريق المعارض لأصحاب رأى المتقدم وهو رأى المحبذين اقتباس الآلات الغربية فقام على اعتبار أن اقتباس هذه الآلات مما يستفز النهضة الموسيقية ويدفع بها إلى الأمام . وبما هو جدير بالذكر أن أصحاب رأى الأخير يتفقون هم وأصحاب رأى الأول في عدم صلاحية الآلات الغربية الثابتة ذات الاثني عشر نصف مقام للموسيقى العربية في الوقت الحاضر ما لم تتناول هذه الآلات التعديلات اللازمة إدخالها عليها لكي تؤدي الأبعاد الصوتية التي تقل عن نصف المقام وهي الأبعاد التي يتألف منها السلم الموسيقي الشرقى .

ولما عرض الأمر على هيئة المؤتمر مجتمعة وقف حضرة الأستاذ محمد فتحى عضو لجنة الآلات وتلى تقريراً يؤيد رأى الفريق الأخير المعارض لرأى الأغلبية .

ونظراً لما حواه هذا التقرير من مسائل هامة لم يسمع وقت الجلسة بدراستها دراسة تفصيلية يترتب عليها أخذ قرارات من المؤتمر بشأن تلك المسائل تقرر أن يدرج هذا التقرير في المجلة الموسيقية التي أشار المؤتمر بإصدارها .

وإدارة هذه المجلة يسرها الآن أن تحقق تلك الرغبة فتشتر هذا التقرير القيم فيما يلي :

كان من بين اللجان السبع لمؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد بالقاهرة في عام ١٩٣٢ لجنة خاصة بالآلات برئاسة الأستاذ الدكتور « زاكس » العالم الموسيقى المشهور . وضعت هذه اللجنة تقريراً عاماً عن المسائل التى عهد اليها درسها ، وكان من مهام أعمال هذه اللجنة النظر في جواز ضم الآلات الغربية إلى الآلات الموسيقية العربية من عدمه ، وهى فى الواقع مسألة محفوفة بالمصاعب حافلة بالتبعات نظراً لدقتها وخطورة موضوعها مما أدى إلى تباين فى رأى بين أعضاء اللجنة . ثم عرض الأمر بخذافيه فى تقرير عام على هيئة المؤتمر مجتمعة فى جلسته السادسة المنعقدة فى اليوم الثانى من أبريل سنة ١٩٣٢ وقد تضمن هذا التقرير بمحل المسألة العامة المطروحة وهى :—

« إنه بما لا جدال فيه أن الآلات لم تكن إلا أداة التعبير عن مناحى أسلوب التلحين أو التأليف فهى إذن وليدة ذلك الأسلوب تلزمه مادام باقياً وتغير بتغيره وتنفى بفنائه وذلك معناه أن إدخال الآلات الغربية على الآلات العربية لا يسوغه إلا تغيير فى نوع الأسلوب فوضع طراز جديد من التأليف يتطلب أداة جديدة يتأدى بها ذلك التأليف . وهذا رأى الذى يؤيده التاريخ الموسيقى منذ خمسة آلاف عام هو ما حدا بالغربيين من أعضاء اللجنة وبطائفة من أعضائها الشرقيين إلى المعارضة فى إدخال معظم الآلات الموسيقية الأوروبية التى



## القاضي المحقق الأستاذ محمد فتحي

جمالها الشكلي، ألا وهو معناها الروحاني وما أودعته من قوة وحي وإلهام.

ليس المقصود من الموسيقى، أيها السادة، غرية أو شرقية، مجرد جمال الأسلوب، ولكنه جمال الروح والمعنى والجوهر. فالموسيقى كما تعلقون في أسامي مراتبها ومعانيها ليست مجرد أحرف صوتية رصت بأسلوب فنان جذاب من غير أن يكون لها معنى، إنما الموسيقى الحقيقية هي التي تعبر عما يخالج الصدر من المشاعر والوجدانات البعيدة الغور في قرارة النفس. فهي لسان الروح الباطن، وترجمانها الصادق، أو مقتباً عبارة معالي وزير المعارف بحقوقها في خطبة افتتاح المؤتمر، « هي لسان العاطفة ». فالموسيقى لغة النفس الباطنة كما أن الكلام لغة العقل الظاهر.

يقول الأستاذ زاكس إن اقتباس الآلات الغربية يتطلب تغيير الأسلوب وهذا في نظري أهم الأغراض التي اجتمعنا لأجلها. اجتماعنا لكي نوجد بمحوريتكم أسلوباً أو أساليب جديدة في التعبير ترفع من شأن أسلوبنا الحالي لنسحب به من مجرد كونه مجموعة أصوات رتبت بأسلوب جذاب للأذان إلى اعتباره لسان العاطفة كما يقول معالي الوزير أو لغة الروح والقلب كما يقول النابغة يثيوفن. فخذوا بيدنا لكي تغير أسلوبنا العاجز عن التعبير عن كامل عواطفنا ومشاعرنا، نقفوا أننا سنحرص على هذه العواطف كل الحرص،

لقد سمعنا الآن التقرير الذي وضعه جناب الأستاذ زاكس باعتباره رئيساً للجنة الآلات. وإني أتهنئ هذه الفرصة للأعراب فيها عن شدة إعجابي بالأسلوب الدقيق المملوء بروح النزاهة والإنصاف الذي صيغ به هذا التقرير. حتى جاء معبراً عن مختلف الآراء بمثلها لآراء مخالفيه في الرأي بإنصاف يحاكي إنصاف القاضي النزيه العادل على الرغم من دقة المهمة التي القيت على عاتقه بسبب ما كان بين أعضاء هذه اللجنة من تباين في الرأي. تعذر معه الوصول إلى قرار حاسم في مسألة من أخطر المسائل المعروضة ضمن برنامج أعمال هذه اللجنة بما حدا برئيسها أن يشير في تقريره إلى وجوب إعادة طرحها على بساط البحث من جديد على جماعة المؤتمر كاملة لتصدر حكماً فيها وهو أمر لم يحصل في تقرير أية لجنة من اللجان الأخرى التي مرت بنا، ألا وهي معضلة (اليانو) وبحيث ما اذا كان يجوز لنا إدخاله في زمرة آلاتنا الشرقية أو لا. فهذا البحث أهم ما شغل أعضاء لجنة الآلات وأخطر ما صادفهم من المعضلات. وإن خطورته لتبدو لنا بارزة اذا ما اتخذنا (اليانو) رمزاً للآلات ذات الأصوات الثابتة بوجه عام. وإن الفريق المعارض في إدخال (اليانو) على الآلات الشرقية يرى كذلك عدم إدخال أية آلة أخرى من تلك الآلات الجامدة. كما أن أصحاب الرأي المحبذ (لاليانو) يرون في حرمان الموسيقى الشرقية فضيلة الآلات الثابتة برمتها خطراً بليغاً على مستقبل موسيقانا، بل ربما كان فيه القضاء عليها قضاء مبرماً.

وأهم ما يستند إليه أصحاب الرأي المعارض لتلك الآلات من الأسباب لتأييد وجهة نظرهم، أنها تفقد الموسيقى الشرقية ما امتازت به ألحانها من رقة وعذوبة بحكم طبيعة آلاتها ذات الأصوات الرخيمة الحساسة، كما أن الآلات الثابتة لا تلائم أسلوب التلحين الشرقي المعروف عند الأفرنج بالملودي، أو التلحين الغنائي. ويقول الأستاذ زاكس في مقدمة تقريره إن الآلات ولادة الأسلوب وليس الأسلوب هو وليد الآلات. وهو قول له خطره وعلى أعظم جانب من الوجاهة. ولكن قبل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا بوجوب التزامها أسلوباً خاصاً دعونا نلتجئ إلى ضمائركم. هل لو طلبنا اليكم أن نبادلكم موسيقانا بما ترونه فيها من جمال فنان بموسيقاكم، تقنعون بهذا البدل راغبين؟ إنكم قد ترون في موسيقانا جمالاً يحاكي جمال القوش العربية ولكنه في نظركم جمال مجرد عن المعنى، وقد تأنفون من النظر بهذه العين نفسها إلى موسيقاكم، وهي تتضمن معنى أجمل وأسمى من مجرد



فهي طابعا الخاص الذي يجب علينا ألا نفرط فيه وإلا أفينا شخصيتنا في شخصية غيرنا . فالموسيقى لغة المشاعر والعواطف كما سبق القول ولكل أمة لغتها وعواطفها فمن أضاع لغته فقد أضاع قوميته .

يقول الأستاذ زاكس إن تغيير الآلات يقتضى تغييراً في الأسلوب ، وأنا لا أخالفه في ذلك ولكن شتان بين الأسلوب والطابع في المعنى ، فأولها خاص بالشكل والعرض ، والثاني خاص بالجوهر ، فإذا كان جمال الفكرة يتطلب تغييراً في أسلوب التعبير أو الكتابة والتضحية بجمال شكلها فأتهم أول من ينصح لنا بتضحية الأسلوب في سبيل المعنى .

لقد أسأتم فهم موسيقانا فظنتموها مجرد أشكال موسيقية لا معنى لها ولكم العذر في ذلك ، إذ موسيقانا لا تزال على الفطرة وفي دور المهد . إنكم لكونكم غرباء عن هذه اللغة الصوتية قد يتعذر عليكم فهمها . فحكمكم على موسيقانا بنقصه ما نشعر به نحن مما تضمنته من جمال العاطفة والمعنى الخاص بها والذي نقرأه خلال أسطرها الموسيقية . فأتدركونه منها إن هو إلا مجرد جمال أحرفها الصوتية فتحذركم إيانا استخدام الآلات الغربية في موسيقانا أشبه شيء عندى بتحذركم إيانا استخدام الآلة السكّابة في التعبير عن آرائنا الشرقية ، على اعتبار أنها تفقد الحروف العربية جمال شكلها وروعتها . فكان المقصود بها مجرد أشكال خالية من المعنى .

وقبل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا : أرجو ألا تغيب عن أذهانكم أمور ثلاثة جديرة بالاعتبار :

أولاً — يجب ألا تحكموا على موسيقانا بآذانكم ، أو تحكموا فيها عواطفكم وشعوركم ، بل الواجب أن تحكموا عليها بآذاننا نحن ، وأن تحكموا فيها شعورنا فان لكل أمة مشاعرها وإحساساتها الخاصة بها

ثانياً — يجب ألا تحكموا عليها فنيا من مستواها الحالي ، فان القيم فيه وهنا وقصورا فليس الذنب في ذلك راجعاً الى طبيعة موسيقانا ، ولكن إلى ضعف أغلب المشتغلين بها وشدة افتقارهم إلى الدراسة الصحيحة من الوجهتين العلمية والفنية ، ففي هذا الميدان يمكنكم أيها السادة الغربيون أن تسدوا إلينا أجل الخدم .

ثالثاً — يجب ألا تحكموا على موسيقانا من طبيعة آلائها التي وإن كنتم ترون بجمالة انها آلات رقيقة حساسة ، هي في الواقع ضعيفة تقصر عن القيام بجميع الأغراض المطلوبة من الموسيقى .

فآلاتنا لا تزال كما كانت عليه منذ قرون عدة لا تصلح إلا لنوع

واحد من التلحين الغنائي الشائع في الشرق ، فهي لم تكن في الواقع أداة صالحة إلا للتعبير عن عاطفة واحدة من نواحي العواطف البشرية المختلفة التي اختصت بها مع عظيم الأسف ألعائن ، وهي عاطفة الحب والفرام ، لهذا طبعت آلاتنا بطابع الآتين والشكوى .

فان قديم موسيقانا بأغلال هذه الآلات أو قصرتموها على ذلك الأسلوب الفرد من التلحين ، فانما تقضون عليها بالفناء من حيث أردتم إحياءها .

أن الأحرف الموسيقية لحسن الحظ أحرف عالمية تدركها مسامع الأحياء على السواء ، فالأجهزة الآلية غربية أو شرقية لا يستعصى استخدامها أداة للتعبير بأية لغة من لغات الفن الموسيقي ما دامت الآلة لا تعجز عن انطق بحروف الهجاء اللازمة للتعبير . فان كانت المعاني الموسيقية وروح التعبير تختلفان باختلاف الأمم والشعوب ، فان جهاز التعبير قد يكون مع هذا مشتركاً بين جميعها .

ألم تأخذ أوربا في القرون الوسطى آلاتنا الموسيقية ؟ وأن آلاتها اليوم من سلالة تلك الآلات . فاذا كانت آلاتكم قد تطورت عن آلاتنا فتحن اليوم نبعي أن تتطور آلاتنا عن آلاتكم ، فلا تضنوا علينا بها عسى أن تردها إليكم يوماً ما بالغة حد الكمال .

إن العلم والفن في تطورهما لا يعرفان وطناً ولا يعترفان بالحواجز القومية ، فالأمم المختلفة ، والأجيال المتعاقبة في تعاون مستمر أبد الدهر ، والكل يعمل لغاية واحدة هي بلوغ درجة الكمال الذي هو المثل الأعلى للحياة بين الكائنات من حيوان ونبات وجماد . فهو سر الوجود .

لقد قررت لجنة الآلات في إحدى جلساتها استبعاد الفيلونسل والكنترباس من الآلات الشرقية . إذ رأيت أن إدخالهما على الموسيقى العربية يفسد طابعها الغنائي الخاص ، لما اختص به هاتان الآلتان الغريبتان من فرط الشجو وإثارة العواطف وإلهاجة الدمع كما يقول الأستاذ زاكس في تقريره بسبب ما فيهما من قوة التأثير وإني أرى أن هذه العلة ذاتها هي أقوى البواعث على وجوب إدخال هاتين الآلتين على الموسيقى الشرقية ، إذ تنقصنا هذه الوسيلة من وسائل التعبير . فلم يوصد الباب دونها في وجوهنا ونحن نحس ونشعر بأشد الحاجة إليها وخصوصاً أنها لا تتنافر مع أمزجتنا ومشاربنا . ماذا أحسن كل منا نحن معاشر الشرقيين عد سماع الموسيقى الباربع مسعود جميل بك يعزف الحناء الشجية على الفيلونسل في حفلة مساء الثلاثاء الماضي ؟ وحسبنا معزوفات المرحوم والده على تلك الآلة التي طالمنا أثارنا في

نفس إحساساً عميقاً من الرهبة والجلال لم أشعر به عند سماع أية آلة من آلاتنا الشرقية .

لقد ضن علينا بعض حضرات الأعضاء الغربيين « باليانو » ، على اعتبار أنه آلة ذات مقامات ثابتة لاتصلح للموسيقى العربية ، غير أنه في إحدى الجلسات اقترح عضو محترم بين حضراتهم إدخال الكلافسان بدلا من البيانو إذا كان لابد من إدخاله ، وقد غاب عن ذهنه أنه آلة ثابتة وأتانا قد حررنا الفيلونسل والكنترباس مع أنهما من الآلات الوترية المطبوعة التي لا أثر للجمود الصوتي فيهما ، ولا تختلفان عن آلاتنا الشرقية إلا من حيث قوة التعبير وما في صوتهما من رهبة ووقار أو إيمان في التأثير . ألسنا جديرين بهذه العاطفة ؟

حاشا أن يكون هذا مقصد إخواننا من الأعضاء الغربيين المعارضين لاقتباس آلاتهم . فهم مثلنا في الغيرة على موسيقانا مشفقون عليها من الفناء ، حريصون على شخصيتها الرقيقة أن تفتى بالاندماج في شخصية موسيقاهم التي بلغت ذروة المجد . وإنى أرى أن لهم العذر فيما يحشون كما أنه حق علينا لهم الشكر من أعماق القلوب . ولكن لتطمئن خواطهم على موسيقانا من هذه الناحية ، فإن آلاتهم في أيدينا لن تكون إلا وسيلة للتعبير عن عواطفنا ذات الصبغة الشرقية البحتة بعد تعديل ما يستدعي الحال تعديله بما يلائم الطابع الشرقى ، كما فعلوا بآلاتنا في العصور الوسطى منذ فجر المدينة الغربية . وإنى ألخص الأسباب التي تصوغ في رأبي استخدام بعض الآلات ذات الأصوات الثابتة فيما يلي :

١ - إن الموسيقى في أشد الحاجة إلى إدخال أساليب جديدة من التلحين والتعبير الموسيقى بجانب أسلوبها الفنائى الحال الذى لا يعبر إلا عن ناحية واحدة من نواحي الفن المختلفة .

٢ - إن الحاجة قد تدعو في بعض الأحوال إلى استخدام آلات لاتكون عرضة للتأثرات الجوية والطبيعية فلا تتأثر بها كيفما اشتد فعل هذه العوامل .

٣ - إن هناك من الأغراض الموسيقية ما يتطلب نوعا خاصا من الموسيقى الحماسية التي تشمل أصوات آلاتها على أوفر قسط من القوة والعظمة لا يتوافر في الآلات الوترية .

٤ - إن هناك من الظروف والاعتبارات ما يستدعى استخدام آلات محمولة بوضع خاص ، تحقيقا لغاية تعذر معها استعمال الآلات الوترية ، كما هي الحال في موسيقى الجيش أو الفرق الموسيقية الرحالة .

٥ - إن البيانو وهو رمز الآلات الثابتة خير أداة للتعليم ، كما أنه يساعد على إدخال أسلوب جديد من التأليف طالما حرمت الموسيقى الشرقية .

٦ - إن جمال الفن اعتبارى ، وهناك من أمرجة الناس من

توافقهم موسيقى الآلات الثابتة ويفضلونها على الآلات المطبوعة متفاقلين عما في أصوات بعضها من فروق طفيفة .

٧ - إن « البيانو » قد تغفل في البيوت المصرية وأصبح له المقام الأول فيها ، وليس من السهل إخراجه منها ومثله إذن مثل الكمنجة ، فاستنصاله من برامج التعليم والحيلولة دون استخدامه في أغراض موسيقية شرقية قد يؤدي بنا إلى عكس المقصود ، وهو ما حمل السواد الأعظم من الطبقة الراقية على الانصراف عن الموسيقى الشرقية بالآتها الضعيفة إلى الموسيقى الغربية .

٨ - إن وجود « بيانو » في كل مدرسة يكون محكم البوزان طبقا للسلم العربى هو خير مرشد لأذان صفار الناشئين منذ نعومة أظفارهم وأحسن وقاية لهم من تأثير المقامات الناشئة التي كثيرا ما يسمعونها من عازفين غير مدربين على آلات وترية مطبوعة كالكنجة ، أو يسمعونها حال عزفهم أنفسهم في بدء تعلمهم .

٩ - إن الكثيرين من ذوى الجاه والثروة في هذا القطر ولعل الحال كذلك في سواه من الأقطار الشرقية . ينظرون إلى آلاتنا الحالية كالعود والى والناون نظرة احتقار ، ويحجمون عن ممارستها في منازلهم مفضلين عليها « البيانو » الغربى بما فيه من قصور عن أداء الألحان الشرقية مع العلم أن الموسيقى كغيرها من سائر الفنون لاتقوم نهضة إلا على مناكب الطبقة العليا في سائر الأقطار والعصور . وإنى لا أرى مانعا من وجوب بقاء البيانو الغربى كما هو الآن على حاله إلى أن يحل محله البيانو الشرقى تدريجاً ، حتى لاتترك فراغا في فترة الانتقال تجمد في خلاله الأذهان وتفقد الأصابع ما كسبته من المراتة ، بشرط ألا يعزف عليه إلا ما كان من مقامات ذات أنصاف كاملة ، وموسيقانا غنية بها .

وإنى تمتلئ اعتقاداً وبقيناً راسخاً أننا لا يمكننا تنظيم الموسيقى بغير اقتباس الآلات الغربية الراقية ، سواء أكانت ذات أصوات مطبوعة أم ثابتة ، بعد إدخال ما تقضى الحال بوجوب إدخاله عليها من التعديلات التي تلائم المزاج الشرقى . وإننا لانخشى على طابعنا الشرقى من هذه الآلات مادامت تتعلق بحروف موسيقانا كاملة وتعبر عن عواطفنا الشرقية وإنى لايسعنى أن أختم عبارتى دون الأنصاح عما يتخالج قواذى من التأثير العميق لما تجشمتوه من مشقات وما تحمستوه من تضحيات غالية في سبيل معونتنا والنهوض بموسيقانا وإسداء النصيح اليها بما لكم من غزارة علم وسعة إطلاع ؛ وهو ما نحفظه لكم في سويداوات قلوبنا أبد الدهر ، وإنه لجليل راسخ تناقله الاحقاب والأجيال المقبلة على مر الزمان .

## مدونة الموسيقى للعميان

ولو أتيت لك أن ترى أحد هؤلاء العميان لأخذك العجب  
اذ ترى من سرعة قراءته وكتابته للعلامات الموسيقية ما يحو  
الفارق بينه وبين المبصرين .

وإن جميع الممالك الأوروبية تهتم عظيم الاهتمام بتعليم  
المكفوفين الموسيقي، سيما إيطاليا التي تزيد نسبتهم فيها على غيرها  
من الممالك الأخرى حتى لقد بلغت عنايتها بهم أن جعلتهم  
يشتركون في أكبر فرق الموسيقى المسرحية .

ويوجد في مدينة كولونيا - بألمانيا مكتبة تسمى «المكتبة  
الموسيقية للعميان» تحوى كتباً عديدة في هذا الفن بمختلف اللغات  
وإن فهرس تلك المكتبة الخاص بالمطبوعات الموسيقية للعميان  
لا يقل في محتوياته عن فهرس المكاتب الموسيقية الأخرى .

وقد خصصت دار الكتب في مدينة هامبورج قسماً خاصاً منها  
بالمطبوعات الموسيقية للعميان كما أصدرت فرجلاً بمدينه هامبورج  
أيضاً مجلة موسيقية خاصة بهم . وليست هذه هي المجلة الوحيدة  
من هذا النوع فإن لها مثيلات في إنجلترا وفرنسا والنمسا وغيرها  
ولم يقتصر الأمر على المطبوعات الخاصة بتدوين العلامات  
الموسيقية للأدوار والأغاني المختلفة، بل تعدى ذلك إلى التأليف  
فقد ظهرت أخيراً كتب مدرسية متنوعة في علوم الهارموني وتعليم  
الآلات المختلفة وغيرها من العلوم الموسيقية على طريقة التدوين  
الخاص بالعميان .

وهكذا تتمتع تلك الفئة في أوروبا بما يتمتع به المبصرون .  
وقد يعجب الناس من أمرنا في مصر ، وعميانا يربون على  
المائة ألف من مجموع سكانها ، كيف ساغ لنا أن نفعل  
هذا الواجب المحترم ، ولا نغنى بأدائه الأداء المفروض ؟

أكان ذلك إهمالاً أم تقصيراً ؟

كلا ، وإنما الأخذ بالأسباب ، وإعداد العدة للقيام بهذا العمل  
الجليل قياماً يكفل له الحياة .

نعم فإن المعهد دأب على التفكير فيه ، وربما خرج لآبناء وطنه  
بهذا المشروع الجليل ، فيكون قد وفى لهم بما يحمله عنهم من واجبات  
وتكاليف ؟

يجب على الموسيقي أن يعيش دائماً في نفسه ، وأن يهتم بهذيب  
باطنه حتى يبرزه نقياً صافياً ، وأن لا يرضى حاسة النظر فالعين  
شديدة التأثير في الأذن كما أنها تأخذ على النفس مسالكها للظهور ،  
هكذا يقول جيتا أمير الشعر الألماني وما أصدق ما يقول  
فإن أعدى أعداء الموسيقار إنما هي حاسة النظر ، هي العين التي  
إن إطاعها أقصته عما تهيا له من التعبير عن العواطف ، والترجمة  
عن أسرار النفوس ودخائلها .

أفلا يكون الكفيف إذن أكثر حظاً في الموسيقى من أخيه  
المبصر ، إذا تساوى في مواهبهما الموسيقية واستعدادهما الطبيعي ؟  
نعم . بل أن نبوغه في هذا الفن لا يسرع ، وأثره فيه لا قوى  
وأعظم .

وليست هذه مسألة حديثة تكشف عنها نحن اليوم ، أو كشف عنها  
جيتا في القرن الثامن عشر ، كلا بل هي مسألة عرقها أقدم ممالك  
التاريخ البشري ، فقد كان ينتقى أكثر المشتغلين بالموسيقى عند  
قدماء المصريين من طبقة المكفوفين ، كما يتجلى ذلك في رسوماتهم  
العديدة في آثارهم ومعابدهم . كذلك لم تغفل الممالك القديمة  
الأخرى ، كالصين والهند واليونان وغيرها ، أمر العميان واشتغالهم  
بالموسيقى ، وكذلك كانت الحال في العصور الوسطى وفي الممالك  
الأوروبية في العصر الحاضر .

لقد اهتمت أوروبا بتدوين الموسيقى حتى يسهل نشرها والمحافظة  
عليها وعدم التلاعب فيها ، فلما تم لها ذلك ، فكرت في تدوينها  
تدويناً خاصاً يستفيد منه العمى حتى لا تحرمهم التمتع بالمزايا التي  
يتمتع بها المبصرون . فهل اهتدت إلى شيء في هذا السبيل ؟

نعم . وكان ذلك الفضل لموسيقي أعشى اسمه «لويس براى»  
(L. Braille) اخترع عام ١٨٣٩ طريقة لتدوين الموسيقى للعميان ،  
انتشرت بعد ذلك في جميع أنحاء أوروبا ، وأصبحت دولية متفقاً  
عليها . وذلك النوع من التدوين واف بالغرض تمام الوفاء فانه  
يبين حدة النغمات وأزمنتها ، كما يعين نوع الضرب والميزان ويثبت  
جميع الحليات الموسيقية وغير ذلك مما يفى به تدوين الموسيقى  
للمبصر .

فقال له الامبراطور أعفوا موزار من  
التقاليد ودعوه وشأنه فان في استطاعتي أن أجد  
كل يوم قائدا ويعجزني أن أجد كل يوم موزار .

### نذير الموت

خرج بعض الفلاسفة مع تلميذه فسمع  
صوت القيثارة فقال للتلميذ إمض بنا إلى هذا  
القيثاري لعله يفيدنا صورة شريفة فلما قربا منه  
سمع صوتاً رديئاً وتأليفاً غير متقن فقال لتلميذه  
زعم أهل الكهانة والزجر أن صوت البومة  
يدل على موت إنسان فان كان ذلك حقاً فصوت  
هذا يدل على موت البومة .



هذا باب تنادر فيه على القراء ، فتحديثهم  
بنوادر الموسيقيين وما كانوا عليه من حرية الفكر  
واللباقة في تسديد أجوبتهم وسرعة الخاطر فيما  
يقصدون إليه من المرامي والمغامز .

وأهل الموسيقى في كل عصر ، وبخاصة  
البارعون فيها ، قوم مطلقو الخيال لا يقيدهم تقليد  
اصطلح عليه ، ولا يتحكم فيهم إلا قههم الذي  
يقدسون له ، يؤمنون بوحيه ويخضعون لألهامه .  
وإلى القراء ما يتفكرون به من نوادر أولئك  
الفنانين الملهمين

؟؟

### الكواليس بيت فاجنر

كان فاجنر منهمكا في العمل بين الكواليس في مسرح  
بايروت الخاص باخراج رواياته ، فلم يلبث أن جاء إليه كبير  
التشريفات وطلب إليه بأمر الملك أن يتوجه إلى مقصورته  
حيث كان يشهد الرواية في نفر من الحاشية فلم يلتفت فاجنر إليه  
فأعاد كبير التشريفات الأمر الملكي فأعرض عنه فاجنر فلما  
كرر الرسول الأمر لثالث مرة فزع فاجنر وصاح به محتدا  
« كيف تجرؤ أن تصدر إلي الأوامر في بيتي ؟ إنصرف وغادر  
المكان سريعا » .

من الدين !!

جاء موظف الضريبة يسأل الموسيقار هوجو ولف وفاء  
ماعليه من المال فاجابه أنه معدم فقال الموظف « إذن من أين  
تعيش فقال الموسيقار « من الدين ؟؟ »

المحرم

لا ينقضى للديون عمرٌ مادام للأقراض عمرٌ

قال الحسن بن علي العلوي قلت لمغن غني ،  
قال هذا أمر ، قلت أسألك ، قال هذا حاجة ،

قلت إن رأيت ، قال هذا إبرام فقلت فلاتغن ، قال هذا عريضة .  
ينسى غداً .

دخل يتهوفن أحد المطاعم ودق يده يستدعي غلام المائدة  
فلما أبطأ أخرج يتهوفن كراسة النوتة وشرع في تأليف الحانه  
وتدوينها ، فلما جاء الغلام ورأى يتهوفن منهمكا في عمله ابتعد  
عنه مخافة أن يزججه .

وما هو إلا أن أتم يتهوفن لحنه حتى نهض فجأة وهو يصيح  
« الحساب » وما كان أشد دهشته حين باغته الغلام بقوله  
« إنك لم تطلب شيئا ياسيدي »

### موسيقار خير من قائد

شكا كبير الأمناء إلى الامبراطور جوزيف امبراطور  
النمسا من أن الموسيقى موزار يتكلم بصوت مرتفع ويخالف  
الآداب المرعية على المائدة حين يتناول الطعام مع بعض قواد  
الامبراطورية .

# القصص الموسيقي



## بيتروف

لم أر مخلوقاً كبيروفن أغدق الله عليه المواهب بسخاء

سيدر

في هذا العالم المليء بالأمل والآلام، والفرح والتوجع، ناس  
تنظمهم أجسام الناس وصورهم وتحتويهم كنانهم وأسمائهم .  
ولكنهم غير الناس، فيما خصهم الله به من المزايا، وفضلهم به  
من المواهب، وأفردهم به من الصفات . وهؤلاء أغراض  
الأيام في حقدتها، والسنين في كيدها، تقفن في الزاوية عليهم  
فيزدرونها، وينصرفون عنها، أملًا ما يكون بالعزة نفوسهم،  
وبالآباء طباعهم . ينسون الحياة الدنيا  
وساكنها، لا يشغلهم بهرجها، ولا  
تخدعهم زيتها، هم في حياة روحية عالية  
الذرى، مؤرجة العبير، معطرة الشمم،  
لا تشخص أبصارهم إلا إلى مورد واحد  
هو ذلك النور الأبدى الذي يستمدون  
منه عظمتهم .

\*\*\*

في حديقة كبيرة : في مدينة من  
أعمال الرين : في ليل صيف جميل :  
حيث أطل القمر على عشيقته الأرض  
فلبست من أجله حلبيًا من الحضرة :  
وناجت الأزهار النجوم : وقبل النسيم  
أوراق الأشجار قترنحت طرباً .

في هذا الليل الجميل : جلس ثلاث نساء وشاب قوى البنية :  
فرحين مستبشرين بجمال تلك الطبيعة : وقد تجمعت الطيور

فقت فوق ما حولهم من أشجار الزيزفون : وتدفقت مياه الرين  
فسمع لخريف تيارها صوت جميل .

هناك صدر صوت ناعم : صوت فتاة صغيرة تقول جدتي،  
أماء . . . لودفيج ، (١) ، ما أجل تلك الطبيعة الساحرة ، إن تلك  
الليلة عندى خير من ألف شهر ، وإنى أشعر أن الله يتقبل فيها  
الدعاء ويمنح عبده أمنيته .

فنظرت الأم نظرة عطف إلى ابنتها الصغيرة ، ووضع  
الشاب يده على شعر أخته الذهبي ، وقال أيتها العزيزة بماذا  
تحلين ؟

وأى شيء تعتقدين أنه أجل ما في الأرض ، وما هي آثمن  
هدية يستطيع الإنسان أن يسأل الله نيلها ؟

ف قالت الصبية جادة : آثمن هدية ؟  
إنك يا جدتي خير من يجيب على هذا  
السؤال ، فقد عركت الدهر تلك السنين  
الطوال وأصبحت لك فيه حنكة واسعة .  
ثم حولت الفتاة وجهها إلى امرأة كانت  
اجالسة في ظل شجرة يانعة من أشجار  
الزيزفون .

« أجل شيء ، وآثمن هدية يا عزيزتي  
هو النور . . . لقد كانت العجوز لا تبصر ،  
فإنها كف بصرها منذ عديد السنين ،  
فخرمت التمتع بجمال الطبيعة .

صدر ذلك الجواب من قلب مفعم  
بالآلام ، غير أن لودفيج وكان

غير راض عن هذا الجواب قال بصوت مرتفع « كلا ، كلا .  
ليس النور بأعظم هبة للإنسان ، ما النور إلا منحة جميلة .

(١) الاسم الأول لبيروفن



وسعادة مؤنسة ، وتسلي حلو ، لكنه ليس آمن شيء ، ليس هو الحياة .

فأمسكت الصغيرة يده وقالت « لودفيج الأصوات الموسيقية » قالت ذلك وقد تذكرت صوت والدها الجميل وتوقع شقيقها على البيانو مما يأخذ حقيقة بلب السامع . قالت ذلك متأثرة بما كانت تسمعه في ذلك الوقت من حنين تغريد البابل فوق شجر الزيزفون .

غير أن يتهوفن لم يعجبه ذلك أيضاً فقال « أيها القلب الصغير المتأثر بالتموجات المنتظمة ، حقاً إن الصوت الموسيقي أفضل من النور ، بل هو النور في صورة معنوية ، ولكن ليست الأصوات الموسيقية هي أفضل شيء . أماء لماذا لا تسمعينا صوتك ؟ » فاقتربت الأم بصدرها الى ولدها وقالت « أي بني : أفضل شيء هو الحب » فقال يتهوفن وقد هاجت أعصابه « أيتها الأم المحبوبة لقد بعدت أنت أيضاً عن الصواب فليس الحب إلا مجرد حلم . وأنا لا أريد أن أحلم بل أريد أن أخلق . أريد أن أحيي . واعلموا أيها الاعراء أنني صادق فيما أقول . إن آتمن هبة يهبها الله عبده ، هي قوة الابتداع ، وإني أشعر بيزورها تنبت في صدري ، اللهم هبني من لدنك تلك الهبة وحدها . واسلبني كل أجلبها كل شيء سواها مما يسألك الناس إياه . اللهم اسلبني كل منحة دنيوية وهبني من لدنك قوة الابتداع الأبدى فأخلق بها بمعوتك دنيائى أنا . كلالن أخلق دنيا واحدة بل أخلق الآلاف بقوتي وأمرى . اللهم إني لا أقنع في حياتي بتلك الأرض الحفيرة الضيقة . الأصوات الموسيقية سأسمعها وأتمتع بها ، ولكن ليس بطريق الخواص البشرية . وسأرى ، ولكن بغير حاسة البصر وأما الحب — إيه ما أسعد من يحبه الله ، إنه ان يتعذب قلبه الضعيف البشرى . »

قال ذلك ونهض من مقعده ، كأنه كان يصلي ، وقد شعر بحالسه الثلاثة بعاطفة غريبة فعدت أخته الصغيرة ترتجف وامتلأت عين الأم بالدموع . وحجب القمر سحابة كثيفة . وعصفت ريح شديدة أخذت معها أوراق الأشجار في السقوط . وهكذا غدرت بهم الطبيعة فإرحوا الحديقة إلا « لودفيج » فقد

ظل جالساً تحت شجرة الزيزفون ينادى ربه ، فأنزل الله سبحانه وتعالى عليه رسالته ، وغدا يتهوفن نبيه في هذا الفن المقدس .

وفي عام ١٧٩٢ غادر يتهوفن مدينة بُنْ Bonn مسقط رأسه . ورحل الى فينا . وقد لازمته منحة الله طوال حياته . فعاش لا يعبأ ، غنت الناس حوله طرباً بأناشيده ، أم بكت من قطعه المحزنة . جثا الناس امام عظمت أم نعمت عليه . وهكذا خلق يتهوفن في كل قطعة من قطعة التسع المعروفة بالسفونى دنيا جديدة يسكنها خلق جديد . وهكذا ظهرت أوبرته « فيديليو » فكانت درة تكمل بها تاج الأوبرات حتى اليوم . وهكذا ابتدع من فريديت البيانو الوفيرة وقطع الافتتاحيات « الأوفرتير » وغيرها ما يظل حياً الى الأبد .

ولكن الدنيا التي ازدهراها وانصرف عنها ، أبت إلا أن تثار منه . فسقط عليه . وختمت على سمعه . وجعلته أصم . لا يقع إليه من أصوات الدنيا رنين . ولا يتمتع من نغمها بحنين . فكانت حرمته الدنيا أخص ما يعشقه من حياته الروحية العالية الذرى . بعد أن نفض يده من متاع الدنيا الزهيد . عاش أبعد الناس عن الاغترار بتقدير الناس . رحب الصدر للألم . حسن الاستقبال للمكاره . ماشكاً يوماً ، وإن لم يره الناس باسماء . أماء . أماء . أريد الآن أن أحلم . أريد أن أستريح الى السكون لقد أنهكتني اليقظة . وأرهقني الابتداع . .

كذلك لفظ يتهوفن نفسه مع هذه الكلمات . وفاضت روحه الى الرفيق الأعلى . تودعها أمانى عشيراته الثلاثة — للنور ، وأصوات الموسيقى ، والحب . ولكن نور يتهوفن لم ينطفئ . وأصوات موسيقاه خالدة ، وجهه يلمع في قلوب جميع المخلوقات الذين صفى نفوسهم وطهر أرواحهم وحرر مشاعرهم .

## اعلان من إدارة المجلة

مطلوب للمجلة ولاء ومراسلين بالأقاليم فن يأنس في نفسه الكفاءه فليخبر الإدارة



# الشعر الغنى

## الموشح

للشاعر المطبوع ، والكاتب المبدع  
الأستاذ على الجارم المفتش بوزارة المعارف



لا يجرى مع النغم الذى يريدونه ، ورأوا أن المشاركة كانوا يقولون الشعر ثم يلحنونه ، وأن التلحين لذلك لم يكن حراً طليقاً ، بل كان الوزن الشعرى يقيده ويحول بينه وبين تصوير العاطفة تصويراً صادقا ، ومثل ذلك مثل من يشتري الثوب مخيطاً ثم يعمل على أن يطوله من ناحية ويقصره من أخرى حتى يتقارب مع ملامحة جسمه . رأوا ذلك فأرادوا أن يخضعوا الشعر للنغم ، لا كما فعل المشاركة من إخضاع النغم للشعر . لذلك خرجوا عن الموازين الشعرية المعروفة ولم يتقيدوا بها . والذى ساعدهم على ذلك أن الشعراء فى العصر العباسى الأول تصرف بعضهم فى الأوزان كسليم بن الوليد ، ثم تصرفوا فى القوافى كما تراه فى بعض أشعار بشار وابن المعتز ، فكان هذا التصرف تمهيداً لابتكار الموشح الذى تصرف فى الوزن والقافية معا ، فهو مرة يجرى على أبحر الشعر المعروفة كموشح ابن سهل الاسرائيلى ، وابن الخطيب فكلاهما من بحر الرمل ، وكثيرا ما يبتكر له الأوزان ، حتى لقد قيل إن بعض الألحان الموسيقية كانت تسمى إلى مصر من بلاد الروم على أوزان ساذجة تضرب

الموشح — أول ظهوره بالاندلس ، والسابق إلى ابتداعه مقدم بن معافر من شعراء الأمير عبد الله المروانى ، ثم تبعه أحمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد . وبزهما فيه عبادة القزاز شاعر المعتصم صاحب المرية ، وهو من ملوك الطوائف ، وكان الموشح مظهرا للابداع والافتنان ، ومن أشهر الوشاحين الأعمى التطيلي . والطبيب ابن باجة سنة ١١٣٥ وإليه تنسب أكثر لحون الأصوات التى كان يتغنى بها فى الاندلس ، وابن اللبابة سنة ٥٠٧ ، وابن سهل الاسرائيلى ولسان الدين بن الخطيب .

وانتقل الموشح إلى المشرق فحاول نظمها جماعة من الشعراء ولكنهم لم يبلغوا شأوا الأندلسيين ، فكانت موشحاتهم لا تخلو من تكلف وعجز عن اختيار الكلمات الموسيقية المنة .

ومن أول المحسنين فى هذا الفن من المشاركة ابن سناء الملك ، وله الموشحة المشهورة التى لا يزال يتغنى بها إلى اليوم : —

كللى يا سحب تيجان الربا بالحللى \* واجعلى سوارها منعطف الجدول  
وجاء بعده كثير من شعراء مصر والشام ومن أشهرهم الشاعر الموسيقى الملحن شمس الدين الدهان سنة ٧٢١ ، قال ابن شاكر الكتبي : كان ينظم الشعر الرقيق ويدرى الموسيقى ويعمل الشعر ويلحنه ويتغنى به المغنون وكان يلعب بالقانون .

والذى دعا الأندلسيين إلى ابتكار الموشح أنهم رأوا أن الشعر كيفما بولغ فى شطر أبحره أو جزئها أو نهكها ربما

على آلات الموسيقى خالية من الكلام ، فكان المغنون يأخذون  
اللحن منها ، ويتأملون توقيعه مراعين متحركاته ، وسوا كنه ،  
وينظمون الكلام على هواه ، وعلى قدر ما فيه من الأغصان  
والسلاسل حتى يكمل توشيحاً موزوناً .

ولم يسبق الأندلسيون المشاركة إلى الموشح لسبقهم إياهم في  
الموسيقى والغناء ، فإن المشاركة من غير شك كانوا أساطين هذا  
الفن وعماده غير مزاحمين ، وقد برعوا فيه وأبدعوا ، وكان  
منهم الأعلام المبتكرون الذين يروج بذكرهم كتاب الأغاني .  
والأندلسيون عيال على المشاركة في هذا الفن ، فلم يزدهر بينهم  
إلا حينما اجتاز زرياب الفارسي إلى عدوة الأندلس أيام خلافة  
عبد الرحمن الثاني ، فقد كان في خدمة المهدي العباسي ، وكان

تليذاً لاسحاق الموصلي ، ويزعمون ، فيما يزعمون ، أن إسحاق رأى  
من دلائل نبوغه ما أوجس منه خيفة أن يكون له شأن فوق  
شأنه في أعين الخلفاء ، فأغراه بمغادرة بغداد إلى الأندلس .

والموشحات تنفي بمصر من زمن بعيد ، غير أن اختيارها لم  
يكن موفقاً ، فلم ينتخب أرقها لفظاً ، ولا أغزرها معنى .  
ولا أبدها في الاقتان اللفظي وزناً . وجرت عادة المغنين أن  
ينشدوها معاً فلم تظهر ألفاظها ، ولم تضح معانيها ، وكل الذي  
يبقى لك منها أصوات تجري على نغم موسيقى خاص . والتزم  
المغنون أيضاً أن يجعلوا التوشيحاً مدخلا للأدوار . فهو  
عندهم كالحتم أن يقف التوشيح ثم يتلوه الدور ، وفي العصور  
المتأخرة دخلت اللغة العامية الموشحات ؟

## راديو تلفونكن

TELEFUNKEN

تجدوه بمحلات  
عزيز بواصي

مصر

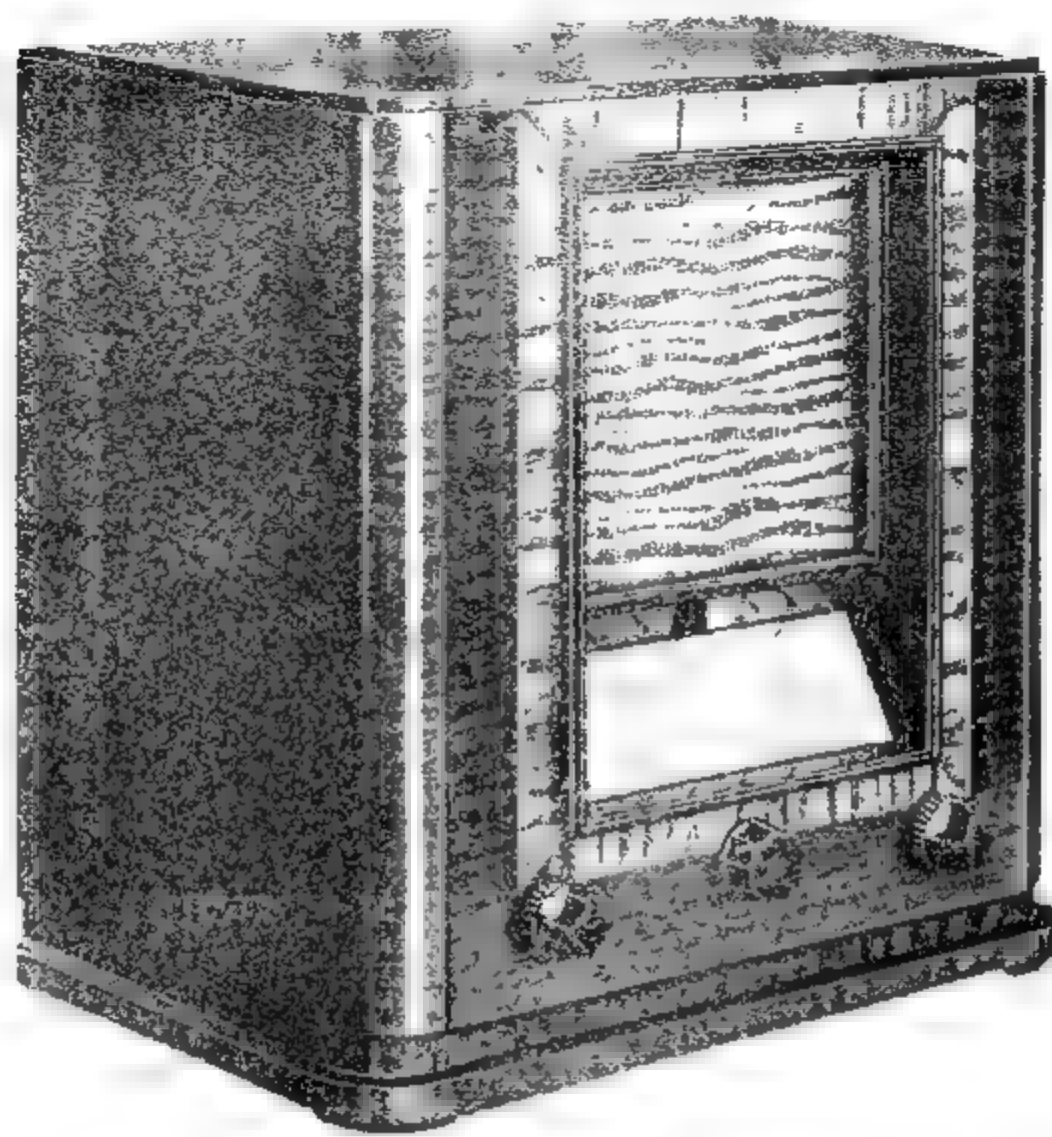
شارع ابراهيم باشا ٧٣

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

شارع فؤاد الأول ١٨

تلفون ٢٣٠٥



ذو الشهرة  
العالمية

الذي قررته

الحكومة

الالمانية لاذاعة

قراراتها

تسهيلات عظيمة وبالتقسيت

# أدب الموسيقى وفلسفتها

## أبو الفرج الأصفهاني أسلوبه البياني في التأليف

• للكتاب الأدب الأستاذ خلدون •

أسلفنا القول في كلتنا الأولى عن فضل أبي الفرج الأصفهاني على الأدب العربي ، وكيف دوّن تاريخه وجمع شتاته ، وحفظ نفائسه ، وخلد على الدهر آثاره . ثم كيف كان الفضل في ذلك للغناء والموسيقى إذ كانا هما اللذين حفزا من همته وأذكيا من حماسه حتى نشط إلى التأليف . فلو أن أدباء العرب كان من همهم في يوم من الأيام أن يحتفلوا بتكريم أعظم رجل في تاريخ الآداب العربية لبرز اسم أبي الفرج مشرقا كالشمس في رائعة النهار . يخطف سناه الأبصار ، ويضئ ذكره الأمصار ، ويملا اسمه القلوب روعة ويفعم أثر النفوس جلالا . وإني لتأخذني نشوة من السرور حين يرد ذكر أبي الفرج في مجلس أو يقع بصرى على اسمه في كتاب ، ولولا أني من المؤمنين الذين يجانبون السرف في التعبير لأجزت سجدة من الأدب لصاحب الأغاني .

وليس فضل أبي الفرج على الأدب قاصراً على الجمع والرواية وترجمة الشعراء والمغنين والموسيقين ، ولو كان هذا مبلغ فضله لكان فضلا عظيما وجاهاً كبيراً ، ولكن أبا الفرج كان أحد أولئك الذين بسط الله لهم أنعمه وأسبغ عليهم منته وأكثر لهم من عوارفه ، فجاء خيراً من جميع نواحيه ، عظيماً في جميع جوانبه ، ما يكاد المرء يفقده في مجال كريم من مجالات الأدب حتى يحده السابق المجلي ويلقاه حامل العلم ورأس الطليعة . ومن آياته الباهرة في الأدب أسلوبه البياني البليغ الذي رصع به كتابه ، وحلى به روايته ، وجعله مثلاً أعلى في قوة البيان وسلاسة التعبير وقوة الاقتناع ، ذلك إلى سهولة مغرية وبساطة مطمعة حتى أصبح أحق الأساليب وصفاً بالسهل الممتع . وكأني من أدب طارت شهرته وذاع في الآفاق صوته وتآدب بأسلوبه المبتدئون وأحنى الأدباء له الرؤوس ، والفضل

في ذلك لأبي الفرج وأغانيه ، فقد سقط ذلك الأديب على الأغاني وأخذ يقتطف من ثماره الدانية ويستمتع بجناح القريب المثال ، هذا وأبو الفرج يهش له ويرحب ، ويدني له ويقرب . وما يزال هذا دأبه من الحفاوة بتليذه والسخاء عليه حتى يخرج أديباً متمكناً وكاتباً مفتناً . فان استزاده أدبا زاده وإن عاد إليه كان به حفيماً وعليه منعا متفضلاً .

ولقد وضع علماء الدين حدوداً ورسوماً مناهج لا يكمل للمرء دينه حتى يوصف بها ولو جاز أن نستعير هذا السنن في الأدب لأوجبنا على كل متأدب أن يستضيف الأغاني ويعكف عليه سنين طويلة حتى يكمل أدبه ويصح بيانه ويستقيم لسانه . وعلى هذا قلنا في القول رخصة بأن من لم يتأدب على الأغاني ولم يحج إليه ويجاوره ويصفيه نفسه ويخلص له وقته فليس بأديب وإن طاول وكابر . وشبه له في الأدب وقته به الدهاء وخدع فيه نقر من الخاصة .

إن أسلوب أبي الفرج في أغانيه أسلوب منقطع النظر ذلك أنه يجمع إلى السهولة المثانة . ويقرن القوة بالسلاسة . ويتحاشى الألفاظ المستكرهة . ويجتنب عن التعابير الخشنة . ويتخير الكلام ويتقن الجمل . ولا يدع اللفظ يخذله عن نفسه بل يمتحنه امتحاناً شديداً قبل أن يستخدمه . بل إنه يبدأ امتحانه في مرتبة الحروف ومخارجها فينظر إلى الحروف التي ركبت منها الكلمة فان كانت متألقة متسقة قبلها ثم أضاف إليها أخرى مماثلة لها وهكذا حتى تكمل الجملة ثم تكمل بعد ذلك المقالة .

ومن أجل ذلك يندر في أسلوب أبي الفرج اللفظ الجاف والكلمة الصعبة القياد . ومن أجل ذلك جاء أسلوبه حلواً مساعاً وصفوا مستطاباً .

وظاهر كتاب الأغاني أنه رواية ، ذلك أن أبا الفرج يسلسل الحوادث وينسبها إلى أهلها وقد يسبق إلى ذهن بعض الناس أن الأسلوب الذي صيغت فيه الحوادث هو لأصل الرواية ولكن هذا وهم . والحق أن أبا الفرج كان يتلقى الحوادث ويصهرها في ذهنه ثم يسبكها من جديد في أسلوبه .



ومن أجل هذا جاء الأسلوب من طراز واحد في الكتاب كله ولم تشبه عاتبة الخلط والترقيع.

ولنا أن نستنتج من ذلك أن أبا الفرج كان لا يرضى عن كثير من الأساليب التي انحدرت إليه بالرواية وأنه كان من القوة والتمكن من اللغة بحيث يحيلها عن أصلها إلى أصله ويسموها إلى مستواه وتداول أبو الفرج نقلت عن كتاب من فلان، فهذا لا مجال للشك في أن الأسلوب أسلوب المنقول عنه إذ أن هالك فرقاً لا يخفى بين قوله «حدثني» وقوله «نقلت» فهو في الحديث يحتفظ بالواقعة ويضفي عليها من أسلوبه وليس الشأن في النقل مثل هذا. وقد وضع بما أسلفناه أن أبا الفرج نفخ في كتاب الأغاني من روحه وأفاض عليه من نفسه وأبرز فيه شخصيته. فانت تجده في كل صفحة بل في كل سطر وإن شئت ففي كل كلمة.

ومن محاسن أسلوب أبي الفرج خلوه من السجع المتكلف واسترساله في التعبير. مع غلبة السجع على الأساليب في عصره فكأنه كان أمة وحده في الأسلوب ينضح من معينه الخاص. ويصدر عن أدبه المستقل: فلا تقليد ولا محاكاة، ولا تعمل ولا تصنع، وإنما عفو الخاطر وإسفاف البديهة.

ومن الحسن حقاً أن يكون كسب الأدب العربي من أسلوب أبي الفرج قد جاء عفواً لم يقصد إليه من كتابه ولا عمد فيه إلى شيء من التجويد أو محسنات الصناعة، ذلك أن أبا الفرج ما كان همه في أغانيه أن يخرج للناس أسلوباً حسناً أو يترك لهم قالة بليغة وقد لا يكون هذا الخاطر جاش له في بال. ومبلغ الأمر أن مؤلف الأغاني كان أديباً بطبعه فألف أغانيه مائحاً من هذا الطبع صادراً عن تلك السليقة وغير ناظر إلا إلى الغاية التي واف إليها وهي تسجيل فن الغناء وذكر ما انساق إليه القول من أدب وتاريخ. فأما أن يكون الأسلوب غرضاً قائماً بذاته فذلك مالا يتنبه العقل ولا تهدي إليه البصيرة المنيرة.

على أنه لو جاء أديب يقرر أن الفائدة التي يفيدها قارىء الأغاني من أسلوب أبي الفرج لا تقل عما يفيد ما اشتمل عليه الكتاب من أدب وغناء وموسيقى لما كان فيما ذهب إليه شيء من المبالغة أو الاسراف.

ولأسلوب أبي الفرج منزلة على غيره من الأساليب، تلك أن هذا الأسلوب كأنما قد كتبه صاحبه يصلح في كل زمان. وقد أدركنا الناس يشيدون بهذا الأسلوب ويتغنون بمحاسنه ونحن اليوم نردد بعض ما قالوه وسيأدب خلفاؤنا على مثل هذا

وأعقابهم من بعدهم. وأحسب أن هذا الاجماع لم يحظ به إلا القليلون من أصحاب الأساليب البارعة والطرائق البيانية الباهرة وما ذاك إلا لأن أبا الفرج قد وفق لسر اللغة ووقف على خواصها وكان أسلوبه مظهر هذا التوفيق. وليس من شك في أن أحق الأشياء بالبقاء أصلحها وأشدّها نفعاً.

ولما كان أسلوب أبي الفرج صالحاً للتعبير في كل عصر متمشياً مع كل سليقة سليمة، مؤدياً لكل غرض من أغراض البيان، فهو أحق الأساليب بقاء وأدومها على وجه الأيام وأحبها إلى نفوس الأدباء. فأسلوب أبي الفرج في الوصف هو النموذج البلاغة في اللغة العربية من بين أساليب الناس ولو أنك قرأته على صفار النشء من تلاميذ المدارس لما وجدوا فيه عسراً على أفهامهم أو إغلاقاً يحول بينهم وبين تفهمه. هذا على أنه من الطراز الأول في الأساليب وليس الشأن مثل هذا في غيره من أساليب أئمة البيان وخول البلاغة في اللغة العربية فقد انطبع معظمها بطابع العصر الذي عاشوا فيه.

وأنت تسمع الناس يقولون اليوم بالايجاز وينحون نحو الاختصار ويجهلون أن يؤدوا أكبر المعاني في أقل الجمل وأن يقربوا من أسلوبهم حتى تفهمه العامة وتستطيع الخاصة ويحاولون أن يدعوا الالفاظ الوحشية تموت في عزلتها وهذه الأوصاف على كثرتها وتأنيها على الكاتب وتندرة اجتماعها لواحد من الأدباء ليست إلا بعض ما يوصف به أسلوب أبي الفرج الاصفهاني في أغانيه ونحن نكتب هذا ليقراه الناس وهم بين رجلين: رجل قرأ الأغاني ودرسه وأعاد من أسلوبه فهو أسرع الناس إلى تأييد ما نقوله، وقد يرى فيه بعض القصور، ونحن نقره على هذا الرأي ونعتذر من القصور والتقصير ونتمنى أن نوفق لأداء بعض ما طوق به أبو الفرج رقاب الأدباء من فضل وأن يلهمنا الله الوفاء لهذا الرجل العظيم.

فأما ثاني الرجلين فهو الذي لم يواته الحظ بقراءة الأغاني أو أن يكون قد ألقى عليه نظرات سريعة أشبه شيء بنقر العصافير فهو يعجب مما تقرر عن أبي الفرج ويحمل ذلك على المبالغة أو خطأ في الحكم وشطط في القضاء. ونحن ندعو أبا الظنة هذا إلى أن يعاود قراءة الأغاني ويكثر من النظر فيه ثم يمتحن نفسه بعد ذلك فإذا أَرْضَتْه نتيجة الامتحان فانا لا نفتضيه شكراً على هذه النصيحة أكثر من أن يكون معنا حزياً في التشجيع لهذا الإمام العظيم.

M

A

I

S

O

N

# محلات بوزناخ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناح إبراهيم باشا رقم ٢٠ بصر  
تليفون ٤٢٤٦٦

متجرو وشه صناعة وتعليق وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها  
متعمدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

R. C. No. 127

20 Rue IBRAHIM PACHA - Le Caire

Tel. 42466

Cabalis Busnach-Cairo

## أكبر مستودعات بالقطر المصري

للآلات الوترية

على اختلاف أنواعها



للآلات النفخ

نحاسية وخشبية

وارد أكبر مصانع العالم الاختصاصية في صنع هذه الآلات

مبيع أوتار لجميع الآلات الموسيقية بالجملة

جميع النشرات الموسيقية بخصم ٣٠ في المائة



# مركز الموسيقى

## مبادئ الموسيقى النظرية

### الدرس الثاني

أوضحنا في الدرس الأول أن الموسيقى تتركب من سبع نغمات أساسية تكرر نفسها صعوداً وهبوطاً، كما يتنا تلك النغمات على آلة البيانو، التي تعتبر أصلح وسائل الإيضاح للبتدئين، لمعرفة مواقع هذه النغمات وترتيبها بعضها بالنسبة لبعض.

#### الحلقات السلية :

يمكن أن تكون حلقات عدة من تلك النغمات إذا ابتدأنا من أي منها وسرنا على الترتيب حتى تكرر تلك النغمة نفسها. فيمكننا مثلاً أن نبتدىء بالنغمة «فا»، ونكون الحلقة الآتية : من الشمال إلى اليمين : —

مثال « ١ » : فا مي ري دو سي لا صول فا

كما يمكننا أن نبتدىء بالنغمة «سي»، ونكون الحلقة الآتية : —

مثال « ٢ » : سي لا صول فا مي ري دو سي

وهكذا ...

ومثل تلك الحلقات تسمى بالحلقات السلية، لأنها تأخذ في بنائها الترتيب التدريجي. وتسمى النغمة الأولى التي تبنى عليها الحلقة «أساس الحلقة»، والنغمة التي تنتهي بها الحلقة «جواب الأساس».

وتشتمل كل حلقة من تلك الحلقات على ثمان نغمات، ضمنها أساس الحلقة وجوابها.

#### الحلقات السلية الصاعدة والهابطة :

فإن جرى ترتيب النغمات في الحلقة السلية على نحو ما تقدم « من الشمال إلى اليمين » سميت « حلقة سلية صاعدة »، إذ تزداد نغماتها في الحدة تدريجاً. فإن تعاقبت من اليمين إلى الشمال سميت « حلقة سلية هابطة »، إذ تزداد نغماتها في الغلظ تدريجاً هكذا : —



مثال « ٣ » : دو سي لا صول فا مي ري دو  
وتسمى النغمة التي يبتدأ بها في مثل هذه الحلقة «جواب الحلقة»  
والنغمة التي تنتهي بها الحلقة «قرار الجواب».  
المرتبة أو الديوان أو الأوكتاف :

وكل ثمان نغمات تبنى على الصورة المتقدمة أي تأخذ في ترتيبها الترتيب التدريجي (السلي) صعوداً أو هبوطاً وتنتهي بجواب الأساس (في حالة الصعود كما هو الحال في مثال « ١ ») أو بقرار الجواب (في حالة الهبوط كمثل « ٣ »)، يطلق عليها اسم مرتبة أو ديوان أو أوكتاف (١).

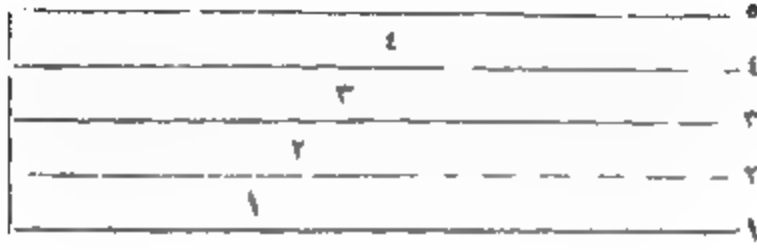
#### الحلقات القفزية :

ويمكن بناء حلقات أخرى من تلك النغمات السبع الأساسية بشكل يغير الترتيب التدريجي الذي راعيناه في بناء الحلقات السلية، بل بمراعاة قيود أخرى في ذلك الترتيب، كأن يبدأ بأساس الحلقة ثم تحذف النغمة الثانية، وتثبت الثالثة ثم تحذف الرابعة، وتثبت الخامسة ثم تحذف السادسة، وهكذا حتى تكرر النغمة الأولى نفسها. فمثلاً يمكننا أن نبنى الحلقة الآتية على الأساس «دو»، هكذا « من الشمال إلى اليمين » : —



مثال « ٤ » : دو لا فا ري سي صول مي دو

١ - أوكتاف كلمة مشتقة من اللفظ اللاتيني ( Octavus ) ومعناه ثمانية



شكل ٢ .

وقد سبق أن عرفنا أن النغمات السبع يمكن ترتيبها في شكل سلم صوتي، صاعد أو هابط . وهذا المدرج الموسيقي الذي تمثله الخطوط الخمسة هو في الحقيقة مسقط لسلم يمكن وضع هذه العلامات « النغمات » عليه . وقد اصطلح لتوفير عدد الخطوط المستعملة أن توضع نغمة على كل خط من خطوطه الخمسة وأخرى فيما بين كل خطين « أى في الأنهار » وعلى ذلك فالمدرج الموسيقي يتسع لكتابة إحدى عشرة علامة : خمس منها على الخطوط ، وأربع في الأنهار ، وواحدة أسفل الخط الأول ، وأخرى على الخط الخامس . كما هو في شكل ٣ .



شكل ٣ .

أقوى مؤسسة  
سوق نوعمها  
٦٨  
شوارع قصر العينين  
ص  
تليفون  
٤٣٣٠٧

شركة مصر للإنتاج والإعلان

ويمكننا بناء مثل تلك الحلقات بقيود أخرى كأن يتبدأ بأساس الحلقة ثم تحذف النغمتان الثانية والثالثة ، وتثبت الرابعة ثم تحذف الخامسة والسادسة ، وتثبت السابعة ثم تحذف الثامنة والتاسعة ، وهكذا حتى تكرر النغمة الأولى نفسها .

فثلاً يمكننا أن نبني الحلقة الآتية على الأساس « فـ » هكذا « من الشمال إلى اليمين » : —

مثال « فـ » : فـ دو صول رى لا مى سى فا  
ويمكننا بناء تلك الحلقات بقيود أخرى مثل ذكر نغمة وحذف الثلاث التي تليها في الترتيب التدريجي ، أو ذكر نغمة وحذف الأربع أو الخمس النغمات التي تليها ، وهكذا . ومثل تلك الحلقات تسمى بالحلقات القفزية .

التدوين الموسيقي « النوتة الموسيقية » :

ولقد حاول الناس في مختلف العصور تدوين الأصوات الموسيقية حتى أنه ليكاد يكون لكل مملكة من الممالك المتعددة أثر في تطور هذا التدوين .

وسنشرح فيما يلي بيان الطريقة الحديثة المصطلح عليها في جميع الممالك :

تدوين الأصوات الموسيقية على الورق يسمى « بالنوتة الموسيقية » ، وهي عبارة عن علامات تشير إلى تلك الأصوات وترسم فيما يسمى بالمدرج الموسيقي .

المدرج الموسيقي :

عبارة عن خمسة خطوط أفقية ، ترسم متوازية ، على أبعاد متساوية ، كالمينة في شكل ١٠ .



شكل ١٠ .

وتتخصر خطوط المدرج الخمسة بينها أربع مسافات تسمى بالأنهار . وتعد تلك الخطوط والأنهار من أسفل إلى أعلى : فأسفل الخطوط أولها ، وأعلاها خامسها . كما يسمى النهر الأسفل بالنهر الأول ، والأعلى بالرابيع ، كما هو مبين في شكل ٢٠ .

# التربية الموسيقية

## موسيقى الطفل

في رياض الأطفال

ينتج عنه فقدان محبة

الطفل للموسيقى، وتأثره

بها، لأنه في هذه الحالة يجاهد

بوسيلة صعبة المراس في سبيل التعبير

عن أفكار ومشاعر ليس لها محل من تجاربه

السابقة أو دراياته الخاصة .

لذا يجب أن يكون الغرض الأساسي لمعلم أو معلمة الموسيقى

في الرياض هو إمداد الأطفال بتجارب موسيقية وتنبيه شعورهم

الموسيقى وتزويدهم بمامن شأنه التعبير عن هذا الشعور بما يناسبه وكذا

وضع أسس ثابتة للفهم والادراك الموسيقي، وذلك بالعناية باختيار

الملائم من الموسيقى وما يصاح منها لاستيفاء الأغراض المتقدمة .

ولنبحث الآن في كيفية استخدام غرائز الطفل واستثمار مواهبه

الفنية الكامنة عند بدء التعليم الموسيقي كما قلنا أولاً مع ذكر

بعض الأمثلة العملية .

إن أول خطوة هي إيجاد مجال للطفل لسماع الموسيقى، غنائية

كانت أو عزفية، على شرط مراعاة حسن الذوق في اختيارها

فإن مجرد سماع نغماتها يساعد كثيراً على استثارة محبته لهذا الفن

الجميل حتى إذا ما بلغ من النمو الطبيعي درجة كافية وجب البدء

بتربية إحساساته وإدراكاته الحسية التي لها علاقة بالموسيقى .

وإنما نرى أن العنصرين الأساسيين اللازمة للاحاطة بهما

في التربية الموسيقية هما : علاقة الأصوات بعضها بالنسبة لبعض

من حيث استغراق كل منها زمناً معيناً يختلف طولاً وقصراً

عن الآخر، وكذا علاقة تلك الأصوات من حيث الارتفاع

والانخفاض، أو بعبارة أخرى الزمن والنغمة. وهذان العنصران

ليس من السهل

أن يقوم أى فرد بوظيفة

التربية الموسيقية في الطفل وتعمده

التعهد اللازم ظناً منه أنه، على كل حال،

سيحصل على نتيجة أكثر مما سيحصل عليه

الطفل من تلقاء نفسه. إذ من المؤكد، أن كثيراً

من المعلمين والمعلمات يحصلون من الطفل على

نتائج عكسية تدعو إلى تأخر استعداد الطفل للموسيقى عما لو كان

قد ترك وشأنه. فمثلهم كمثل الطبيب الذى يكره المريض على

تعالى دواء غير ناجع، فيضره أكثر مما لو تركه وشأنه. ذلك لأن

مسايرة غرائز الطفل تحتاج إلى دراسة نفسية عملية عميقة، وإلمام

كبير بطبائع الأطفال ونشأتهم وميولهم الفطرية وكيفية استثمار

مواهبهم وتحريك قواهم النفسية الكامنة .

ولقد قامت على أساس هذه الفكرة، فكرة تعهد غرائز

الأطفال، مدارس شتى. نذكر منها، على سبيل المثال مدرسة

«داكروز»، للحركات الإيقاعية التى أسسها إميل جاك دلكروز.

(Emile Jaques Dalcroze) بعد أن كان مدرساً للهارموني بأحد

المعاهد الموسيقية ووجد أن تلاميذه يستفيدون من مادته بطريقة

رياضية «حسية»، أكثر منها موسيقية، فكانت هذه الفكرة نواة

لتنبيهه إلى وجوب اتجاه جهوده إلى ناحية أخرى عملية بما تنبع عنه

تأسيس مدرسته الشهيرة وانتشار تعاليمه بتوسيع مدرسته وإنشاء

فروع أخرى لها لا تقل عنها أهمية .

نما، تقدم، يتضح أن معظم الخطأ ينحصر في البدء بتعليم الطفل

العزف بآلة موسيقية دون أى إعداد سابق، الأمر الذى كثيراً ما



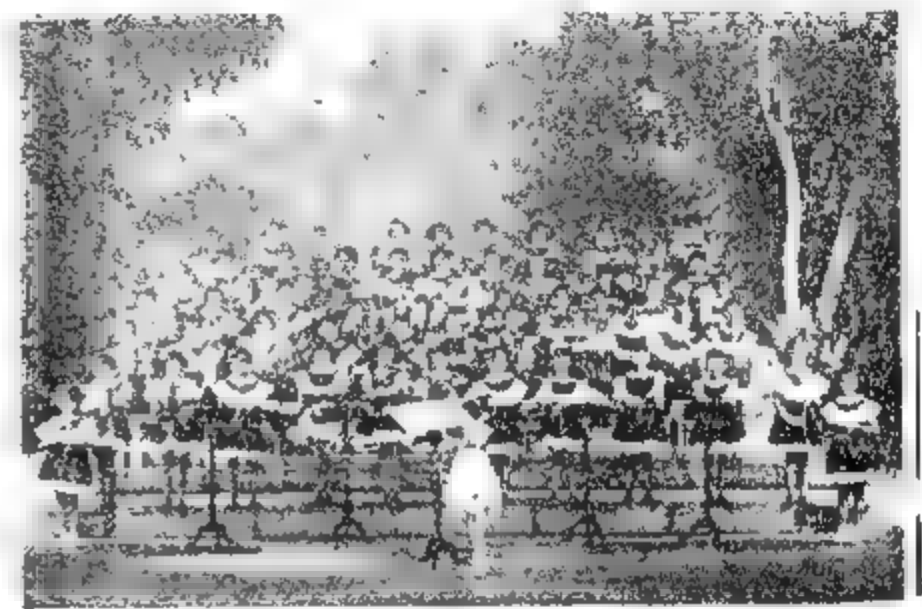
يسهل فصل أحدهما عن الآخر لعدم تعلق إدراك أحدهما بنفس عضو الحس المتعلق به إدراك الآخر . فاحساس الطفل بأثر حدة الصوت أو غلظه مجرد إحدى عمليات حاسة السمع ، بينما يمكن اعتبار إدراكه للزمن عملية أخرى ، لاعلاقة لها بالسمع . ويتضح ذلك من أن للحركات الإيقاعية مهما كان نوعها أثر في ترقية الإدراك الزمني . ولكن الصوت في ذاته (إذا نظر إليه مجرداً عن أي شيء آخر) ليست له علاقة ما بالزمن .

ولقد يصعب تصور هذا القول نظراً لصعوبة تصور الصوت مستقلاً عن الزمن الحادث فيه . ولتسهيل ذلك أضرب مثلاً بأن يتصور الانسان زهرة حمراء ذات رائحة خاصة ، فمن الواضح أن الاحساس بلونها الأحمر يختلف اختلافاً كلياً عن الاحساس برائحتها الخاصة وذلك بالرغم من اجتماع اللون والرائحة معاً في الزهرة .

إذا تقرر هذا أمكن السير في كل من هذين العنصرين جنباً إلى جنب بحيث لا يهمل أحدهما مدة من الزمن اكتفاء بالسير في الآخر .

### إدراك العلاقات الزمنية

إن من أهم الأشياء تنمية غريزة الطفل فيما يتعلق بالناحية الإيقاعية . وهذا يمكن الحصول عليه بطرق شتى كالمشي والتصفيق بالأيدي ، وفاقاً لنماذج إيقاعية معينة ، وكالحركات الإيقاعية والألعاب الموسيقية المختلفة ، وكالعزف بالآلات



فرقة إيقاعية من وباص الاطفال

الإيقاعية كالطبول والجلاجل والدفوف والمثلثات ، مراعى في كل ذلك التدرج مع الأطفال بطرق سهلة للوصول شيئاً فشيئاً إلى تحقيق هذه الأغراض . على أن تكون جميع التمارين ملائمة

لطبيعة الأطفال ، وأن تعطى بطريقة متفقة مع ميولهم ، دون قصد الوصول إلى نتائج تقليدية بوسائل ميكانيكية غير مثمرة .

وإنه لمن المستحسن البدء بالقطع الموسيقية التي من نوع « المارش » ، أو أغاني العمل التي يتجلى فيها ظهور الوحدات الزمنية . لاشعار الطفل عملياً بتساوي تلك الوحدات عن طريق متابعته لها بالمشي في النوع الأول ، وبحركاته التلقائية في النوع الثاني .

بعد هذا يمكن مطالبة الأطفال بالتعبير عن طول الوحدات الزمنية لألحان تعزف لهم ، على أن يكون هذا التعبير عملياً كالصفيق بالأيدي أو هز الأيدي بالجلاجل أو النقر بالطبول أو الدفوف ، وهنا نرى أنه قد أمكن البدء بأحد أشكال الموسيقى العرفية في أبسط مظاهرها .

ولا بأس في هذه الحالة بالاستعانة بالسبورة لرسم خط رأسي يمثل اتجاه نزول اليد أثناء التصفيق أو القدم أثناء المشي وطبيعي أن يقترح الأطفال أنفسهم بعد أسئلة بسيطة رسم الخط بهذا الاتجاه ( ↓ ) من أعلى إلى أسفل ، حتى يماثل حركتهم سالفة الذكر . وبعد إضافة نقطة تمثل موضع ركوز اليد أو القدم بعد تحركها يصبح الشكل الذي يقترحه الأطفال للتعبير عن الوحدة الزمنية هكذا : ثم هكذا : بعد تهذيب بسيط لتحسين الشكل أو تسهيل الكتابة . وربما اقترح الأطفال فيما بعد البدء برسم النقطة ، ثم رسم الخط من أسفل إلى أعلى ، مساعدة على سرعة الكتابة . وبذا يكون قد أمكن البدء بتعليم مبادئ التدوين الموسيقي بأبسط معانيه أيضاً .

وبمطالبة الأطفال بتقليد الصوت الذي يسمعون عند التصفيق ، أو المشي للتعبير عن الوحدة الزمنية ، حصلنا من معظمهم على المقطع « تك » وهذه نتيجة طبيعية يسهل الوصول إليها من الأطفال ، وبها يمكن التعبير عن جملة وحدات زمنية هكذا :

ت ك ت ك ت ك ت ك

وبسؤالهم عما إذا كانوا يستحسنون إجراء تعديل طفيف في هذه التسمية حتى يكون الصوت الخاص بكل علامة متمداً

# ظهر حديثاً



الجزء الأول

من كتاب

## دلائل القارئ

تأليف الاستاذ

دكتور محمود أحمد الحفني  
مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العامة  
ومراقب مدرسة المعهد  
رئيس المعهد الملكي  
للموسيقى العربية

يطلب من إدارة المعهد

بشارع الملكة نازلي بمصر

تليفون رقم ٥٨٦٨٩

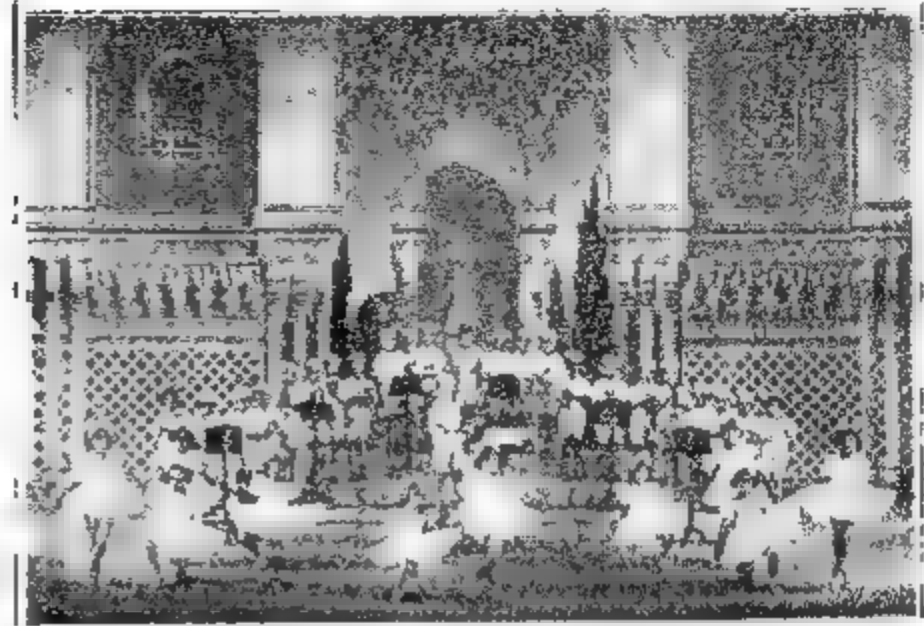
حتى بدء صوت العلامة التي تليها وهكذا ، كان من الطبيعي أيضا أن يقترح بعضهم تسمية العلامة تا أو تاك بدلا من تك ، السالفة الذكر . ويسهل بعد ذلك الاتفاق فيما بينهم على اختيار تا . لسهولة وصولها وبذا يصلون إلى التسمية المتفق عليها في الأسماء الإيقاعية المنقولة عن طريقة إيميه بارى (Aime Paris) والمسماة ، لغة الإيقاع ، ( Langue de Durée ) ، المستعملة الآن في رياض الأطفال ، فيمكنهم إذن قراءة التمرين السابق هكذا:



وهنا نرى أنه قد أمكن البدء أيضا بتعلم القراءة الزمنية ببسط

معاني القراءة

لقد أوردنا الآن أمثلة لبيان كيفية التمشي مع استعداد الأطفال وميولهم وطريقة تزويدهم بمعلومات مختلفة من عنصر الإيقاع ، في العزف والتدوين والقراءة ، وأرينا كيفية التحايل على أن يكون الأطفال أنفسهم مصدر تلك المعلومات دون تلقينهم إياها بطريقة تضعف ثقتهم بأنفسهم .



فرقة إيقاعية من رياض الأطفال

وما دام قصدنا من هذا المقال إنما هو إعطاء فكرة عامة عن أهمية التربية الموسيقية وطرقها للأطفال فإنه يمكن للقارئ أن يتصور من هذا إمكان التدرج على هذا الأساس لتكوين استعداد الطفل الموسيقي بالسير به مرحلة بعد أخرى مع التصرف في الطريقة بما يلائم تطور غرائزه وميوله في كل مرحلة ٩



لحنه للموسى الأستاذ أحمد شكري  
وضع فاروقى : الأستاذ محمد حبيب  
(من كتاب المقطوعات المارة)

مطهرات النفس الموسيقى  
وزارة المعارف العربى

إِمْنَحِ الْعَصْفُورَ رِيثًا وَكَذَا الْيَنْبُوعَ مَاءً  
وَأَمْنَحِ الْحِمْلَانَ صُوفًا وَالْفَضَا طَلَّ السَّمَاءَ

يَا إِلَهِي

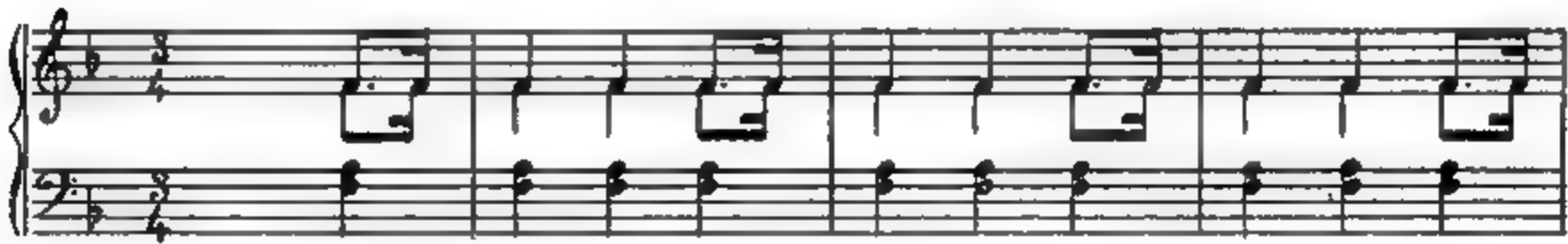
وَارْزُقِ الْمَسْكِينَ قُوَّةً وَأَمْنَحِ الْمَرْضَى الشِّفَاءَ  
وَأَجْعَلِ الْمَسَاوِيرَ خَرًّا نَجِيَّةً حَيْثُ يَشَاءُ

يَا إِلَهِي

وَأَمْنَحِ الْآيَاتَ مَأْوًى وَذَوَى الْيَأْسِ الرَّجَاءَ  
أَنْتَ وَهَّابٌ كَرِيمٌ أَنْتَ يَنْبُوعُ السَّخَاءِ

يَا إِلَهِي

# الاناشيد



# سيف

تتوخى المجلة في اختيار مسابقاتها ، المسائل العلمية المجدية ، التي ينتفع بها أهل الفن ، والهواة ، والناشئين  
ولن تلتزم المجلة في أسئلتها ، فتعقدها على القراء والباحثين ، ولكنها تمهد لهم سبيل التفكير الهين ، فينهجونه في شيء  
من البحث يسير .

وبحث حقائق الأشياء الموسيقية ، والانتباه إلى رأى قويم فيها . أشرف أغراض هذه المجلة ، وهى لذلك ستطالع  
قراءها الأفاضل ، مارأت منهم ميلا ورغبة ، بمسابقات لحظها العلم ، وسداها الفن .

## مُسَابَقَةُ هَذَا الْعَدَدِ أَجِيبُوا

الناى

العود

الكمانه

القانونه

١٠ - أى هذه الآلات مصرى بحت ؟

٢٠ - أيها أقدم عهداً ؟ وأيها أحدث ؟

٣٠ - أيها أكثر انتشاراً في الشرق ؟

٤٠ - أيها انحدر في تطوره من الرباب ؟

٥٠ - أيها كان أساساً لاختراع البيانو ؟

٦٠ - أيها أقرب إلى الصوت الانساني في الأداء اللحنى ؟

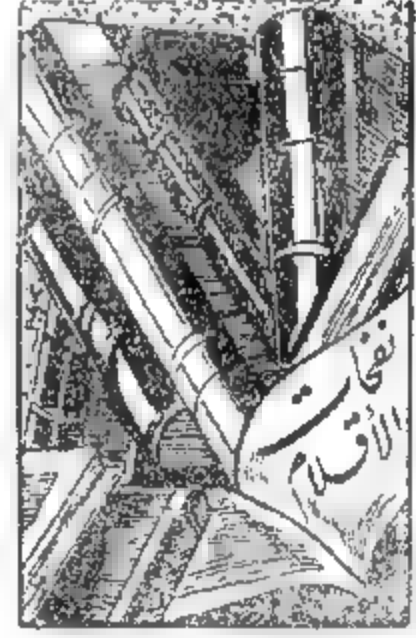
وآخر موعد لقبول الاجابة ٨ يونيه سنة ١٩٣٥

وستذيع المجلة في العدد التالى أسماء الثلاثة الاول والمكافآت التى ستوزعها عليهم





## دراسة القانون



نشرت مجلة علم الموسيقى المقارنة (١) التي تصدر في برلين مقالا بهذا العنوان في المجلد الأول من سنها الثالثة للعالم الموسيقى المستشرق الدكتور لحان عضو مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢ ورئيس إحدى لجانه السبع وهي لجنة التسجيل. والدكتور لحان، فوق أنه دكتور في الفلسفة، عالم راسخ القدم في علوم الموسيقى الشرقية عامة والعربية خاصة.

وله بحوث فيها جليلة الأثر، عظيمة الخطر، فاذا نشرنا مقاله هذا فالتنا لا يقصد إلا إلى ما عالج فيه من بحث تناول موضوعا لا يزال هم كثير من المشتغلين بالموسيقى. قال:

كتاب دراسة القانون، الجزء الأول، طبع القاهرة سنة ١٩٣٤ تأليف  
مصطفى رضا ومحمود الحفني، يقع في ١٢٩ صفحة من القطع الكبير، مطبوعات  
المعهد الملكي للموسيقى العربية.

في هتاف إعجابهم فتحيل صالة المعهد الجميلة مجلساً خاصاً لأصدقاء. وأما ثانيهما وهو محمود الحفني فهو مراقب المعهد وفي الوقت عينه القائم بإدارة شؤون الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وقد استحق مركزه هذا تقديراً لمكاته العلية في الموسيقى ودراسته اليداوجية فيها التي تلقاها في المانيا وأتمها في عام ١٩٣٠ ويرجع إليه الفضل في النهضة الموسيقية الحديثة الخاصة بالتعليم الموسيقى في مصر منذ ذلك التاريخ.

وينقسم هذا الجزء الى قسمين: قسم نظري وقسم عملي. فالقسم النظري يشمل بعد تمهيد تاريخي عن تلك الآلا، توضيحاً لطريقة العزف بها مزداناً بالصور. أما القسم العملي فيحتوي على خمسين تمريناً للبثدي.

إن هذا المؤلف المدرسي جدير بأن يوجه إليه عناية خاصة إذا اشترك في تصنيفه شخصيتان بارزتان من قادة الحركة الموسيقية المصرية في الوقت الحاضر. فأولهما هو مصطفى رضا رئيس المعهد الملكي للموسيقى العربية بالقاهرة ذلك المعهد الذي يقوم بالسهر على الموسيقى العربية في مصر ويزود بها الناشئين من أبنائها وفي بنائه عقد مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٢ مشمولاً بالرعاية العالية الملكية، وكان المعهد متصلاً بأعمال هذا المؤتمر اتصالاً وثيقاً. ومصطفى رضا نفسه أحسن عازف على القانون في مصر ولقد كان عزفه أثناء انعقاد المؤتمر ساحراً لم يخلب عقول مواطنيه من أعضاء المؤتمر بحسب، بل سحر كذلك عقول الأعضاء الأجانب وكانت له في هذا العزف مهارة فذة في أمانة شديدة على المحافظة على الأسلوب، ذلك الأسلوب الصادر عن اعتداد بالنفس وكان لسرعة حركات أصابعه على الأوتار وعمل التريعيدات سيما في التقاسيم وفي انتقال المقامات ما يترك في المستمعين نشوة تبدو

١: المقصود بالموسيقى المقارنة الموسيقى عبر الأوروبية

وإنما يهنا من الوجهة العلمية في هذا الكتاب طريقة معالجته  
مسألة تعدد الأصوات وهي أخرج مشكلة في الموسيقى المصرية  
في "وقت الحاضر" فلقد ظلت موسيقى الشرق الأدنى منذ أقدم  
العصور التي أمامنا بها حتى اليوم أبعد موسيقى الممالك عن تعدد  
الأصوات الذي لا يدخل في تلك الموسيقى إلا أحياناً ويكون  
مقتصر على آلات معينة أو طريقة خاصة بالعزف بأكثر من  
آلة في وقت واحد. فثلاث الزمارة، وهي آلة شعبية تظل إحدى  
قصبتها على نغمة ثابتة إلى جانب القصبة الثانية التي تقوم  
بتأدية اللحن. وكذلك في موسيقى التخت قد يصحب القانون  
والعود بعضهما بعضاً أو الكنتجة والناي، ويسير أحدهما على نغمة  
ثابتة فترة من الزمن. وينشأ عن عزف هذه الآلات مجتمعة.  
والكل منها شخصية في تصوير الخط اللحن. نوع من تعدد  
الأصوات نسميه "الهيتروفوني" (Heterophony).

وأما تعدد الأصوات من آلة واحدة يجعل أغلظ نغمات أوتار  
الكنتجة على نغمة ثابتة أو بواسطة اشتراك العزف على مطلق  
أغلظ أوتار الطنبور فهو مرغوب فيه في تركيا بخلاف بلاد  
العرب وشمال إفريقيا. أما العود والقانون فلم يكن استعمال  
اليدن فيهما في يوم ما مصدراً لتعدد الأصوات.

والحقيقة أن الألحان العربية للتخت هي أبعد ما تكون  
موافقة لتعدد الأصوات، ولو أننا عرضنا مجموعة من الموسيقى  
غير الأوربية ذات التصويت الواحد وتساءلنا أيها يمكن أن  
يحتاج أو يقبل إدخال تعدد الأصوات عليه فإن الموسيقى  
العربية تكون آخر هذه المجموعة.

وإنه بخلاف الموسيقى الصينية فإن الموسيقى العربية نظراً لدرجة  
درجاتها وثروة ألحانها ووجوب إظهار توافق الانتقال بين  
أنغامها فإنها تعداً نموذجاً للموسيقى ذات التصويت الواحد السليم  
وبالرغم من ذلك فإن في مصر اليوم تياراً جارفاً يعمل على  
استيراد الموسيقى ذات تعدد الأصوات. وليس أصلح هنا من  
استعمال كلمة استيراد. وإن ما ظهر حتى الآن في مصر من موسيقى  
تعدد الأصوات لا يستحق أن يطلق عليه هذا الاسم إذ أنه مجرد  
تقليد غير موفق لقطع أوربية من موسيقى الرقص أو موسيقى  
السمر من النوع الساذج المنحط وإن التأليف الثلاثية فيها لتحط  
من قدر الابتداء في اللحن. الميلودي.

وإن الإنسان ليعجب كيف يمكن للأذن المصرية أن تخرج  
عن عاداتها فتستسيغ مثل هذا التناج بل كيف يمكن أن ينافس  
هذا التناج الدخيل، الغراس الأصلي.

وحقيقة ذلك أن هناك عدداً قليلاً من الموسيقيين يتزعمون  
هذا الاتجاه يؤيدون فيه من ناحية، غير قليل من محبي هذا الفن  
من الجمهور ومن ناحية أخرى أصحاب المنافع المادية فيه، فإن غزو  
الأجهزة الأوربية، من راديو وجراموفون وموسيقى الفلم الناطق،  
للشعب المصري ليزداد سنة بعد أخرى وإن في الإعجاب الشديد  
والدهشة التي تقابل بها هذه المخترعات الأوربية ما يجعل تقدير  
كل ما يصدر عنها من الألحان تقديراً عالياً. ولقد قام أشهر من  
في مصر في رواية "الوردة البيضاء" التي هي أول فلم غنائي في  
مصر بعناء "انشودة بحارة الفولجا" الروسية في لغة عربية ومنذ  
ذلك الحين تغنيها كل القاهرة.

وإن الطبقة التي اعتادت زيارة أوروبا، وهي الطبقة الموسرة  
والطبقة المثقفة، تنظر نظرة عالية للموسيقى الأوربية. وهم أقل  
فهما لقيمة موسيقاهم وللفرق الدقيق الأساسي بينها وبين الموسيقى  
الأوربية. وهكذا وجد البيانو طريقه إلى الأسرة المصرية كما  
وجدت آلة الهرمنيوم طريقها إلى الهند، وكثر استعماله وذيوته  
فيها كثرة فاقت ذبوع الآلات الوطنية الموروثة.

ولقد رفض مؤتمر الموسيقى العربية الطلب المقدم إليه من  
أصحاب مصانع البيانو، وهم طلاب منفعة، بخصوص إدخال البيانو  
في تعليم الموسيقى بالمعاهد الحكومية، غير أن هذا لم يقض على  
مزاحمة هذه المستحدثات

وإن هذه الحالة لتظهر بجلاء شدة تأثير الحالة الاجتماعية في  
بلد ما — مع بعدها عن الموسيقى — في حياتها الموسيقية  
وتكوينها الموسيقي. وهذا درس يسجله التاريخ الموسيقي  
وإنه لا يستبعد أن يأتي يوماً موسيقار مصري يكون في  
مقدور قوة ابتداعه الموسيقي إخراج تأليف متعدد الأصوات  
برىء من التأثير الأجنبي، أو على الأقل يعرف طريقه الشخصي  
وقدرة تطوره في الأسلوب، وهنا فقط تتغير الحالة الراهنة  
وتدخل الموسيقى الشرقية في طور جديد

لهذا قد أصاب مؤلفا كتاب دراسة القانون في أنهما وفاقاً

## مذهب الأغاني

أهدى إلينا الشاعر الموهوب ، الأستاذ اسماعيل صبرى الجزء الأول من ديوانه الذى خصه فى « غزل الأغاني » وهو نوع من الشعر ، تتجلى فيه عاطفة الحب المقدس ، وتمثل فيه المحاسن فى أبدع صورها وقد القينا إليه نظرة عاجلة ، فالفيناه ينم عن روح غنية بالشعر وإلهامه ، وما يتصل به من آيات اليان ولعلنا نقرده فيه قولاً بعد أن تم قراءته ، ونستكمل مطالعته ، ولا نكتفى السيد المؤلف أننا حين وقع بصرنا على عنوان كتابه ، انصرف ذهننا إلى « مذهب الأغاني » للعالم الجليل المرحوم الشيخ الحضرى . فيما أخرجه مختصراً من كتاب « الأغاني » لأبى الفرح وأحسب أن هذا اللبس يقع للتأدين جميعاً حتى يقرأوا الكتاب ويتدبروه قهنى الأستاذ صبرى بمجهوده الحيد وتمنى لكتابه الذبوع .

### فى المهرر الملكى للموسيقى العربية

ستجتمع الجمعية العمومية للمعهد فى الساعة السادسة بعد ظهر يوم السبت أول يونيه سنة ١٩٣٥ للنظر فيما سيعرض عليها من الأعمال وستكون قرارات الجمعية صحيحة مهما كان عدد الحاضرين من الأعضاء الذين لهم حق الحضور طبقاً للبادة ٢٣ من قانون المعهد

### جمعية المتوفيات المصرية

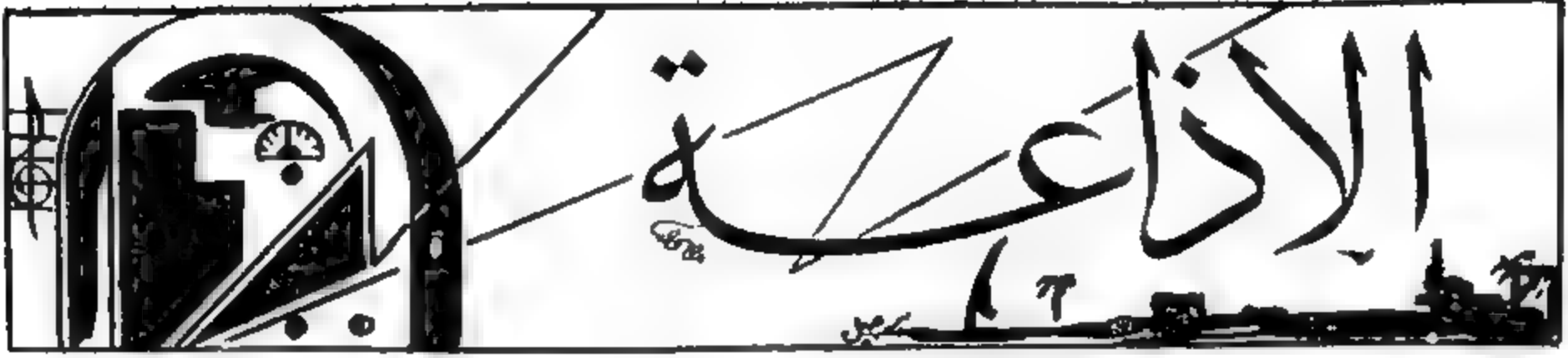
فى باريس جماعة لتسجيل المنتخبات الصوتية فى الاسطوانات ، وجهتها خدمة الموسيقى والمحافظة على طابع العصر الذى تعيش فيه وقد تلقى معهد الموسيقى الملكى من إدارة هذه الجماعة بياناً بما هى آخذة فى سبيله من التسجيل ، وطلبت إليه الاشتراك فيه . فقرر مجلس إدارته بجلسته المنعقدة فى ١٣ من مايو سنة ١٩٣٥ الاشتراك لمدة سنة

بين التجديد الذى يتطلبه النطق العصري من وجوب إدخال تعدد الأصوات مع عدم الاخلال بطابع الموسيقى الشرقية . وإنا لنحمد لها أولاً تلك النزعة الجديدة وهى تدوين هذه الدروس بالعلامات الموسيقية بعد أن كانت غير مدونة وكان المرجع الوحيد فيها الاعتماد على الذاكرة والتواتر . . ويحتوى الدردالاً كبير من هذه التمارين المدونة على الصوت المفرد ، تقوم اليدان فيه بعزف نغمات متماثلة فى ديوانين متوالين . ومن تمرين ٣٧ حتى نهاية الكتاب ، يتبدى تعدد التصويت فتتفرّد كل يد بما تعزف . وكثيراً ما يكون اقتصار اليد اليسرى على عزف النغمات الأصلية فى الديوان الاغظ بفرض مضاعفته . وأما فى التمارين الخمسة الاخيرة فقد دخل فيها نوع من الاصطحاب الموسيقى تغلب فيه الأبعاد الثلاثية والسادسية والخماسية مع محاولة عمل اتجاهات متقابلة لا تخل بحركة الجواب أو مسافة الخامسة .

وإن المقطوعات ذات الصوتين لا تترك أثراً يشعر بشئ من نظام الحارموني الاوربى . وإن ما توقعه المؤلفان ليظهر جلياً فى المقطوعات التى تليها . ويمكن تعليل ذلك بأنهما ، وأحدهما مرتبط ارتباطاً شديداً بالاسلوب الموسيقى الذى نما فيه والآخر بصفته مؤرخ موسيقى ملم بعظمت هذا التاريخ ، لم يقبل استبدال الموسيقى القديمة القيمة بموسيقى مستوردة وشكوك فى أمرها وإلى الآن أمام هذه التجربة الجديدة التى جمعا فيها بين الاحتفاظ بالقديم مع عدم إهمال اندماجهما فى الحركة العصرية لايسعنى إلا أن أتمنى لهما التوفيق .



١٨ شارع بورصة بالتوفيقية بالقاهرة  
18, Rue Borsa - Toufikia - Le Caire



هذا باب قصدنا فيه إلى أسمى ما يؤديه معنى النقد ، فلا نخفى حسنة يجب إعلانها ، ولا تلتصق على سيئة يغنى بيانها ، ذلك بأن النقد إصلاح يقتضى المصلحة أن يحود ، ويستلزم المصلحة أن ينصلح .  
وسيل « الموسيقى » في ذلك الأخذ باللين والرفق . حتى يتبين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ، لاتخاف لوما ، ولا تخشى ثرياً .  
لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفوا من العقاد ، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .  
وقد وافانا أحد حضرات المندوبين بملاحظات على الاذاعة في الأسبوعين الفارطين ، نشرها له مقدرين جهده شاكرين له فضله .  
« إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله »

المحرر

### أغنية بنك مصر

لا أتحدث إليك اليوم عن بنك مصر وعيده ، وأفراح الأمة فيه . أو اتل هذا الشهر . فقد سبقت الصحف إلى ذلك على اختلاف لغاتها ونزعاتها .  
إنما الذى أعرض له هو نشيد بنك مصر ، الذى أذاعه الأستاذ محمد عبد الوهاب فى الحفلة الكبرى .

وهو نشيد أحكم الأستاذ إحسان العقاد وضعه ، وأجاد صياغته . لحنى فيه البنك ، ولم ينس مصر ، وابن مصر ، ورجال مصر . واستقلال مصر . ثم نسج ثوب الكرامة من دوايب الصناعة بالمحلة الكبرى . وعرج على الأسطول والمنشآت فى البحر كالأعلام . وحلق بطائرات مصر كالنور فى الأجواء ، إلى غير ذلك من الأغراض الوطنية التى عالجها فى لباقة ودقة تعبير .

فهل أحسن الأستاذ المعنى تلحين النشيد وإنشاده ؟ حتى يكون المؤلف والملمن كالحسناء وخيالها فى المرأة ؟  
ذلك ما نأسف له . فان الأستاذ عبد الوهاب ، أغلب الظن

حسب أن النشيد أغنية : فالتبس عليه الأمر فأخرجه كما يخرج أحناءه وأغانيه . ولم يشأ أن يتنزه الفرصة ، فيخرجه نشيداً قومياً تداوله الأجيال ، وتتغنى به الأحقاب .  
هذه فرصة ضيعها الأستاذ والعود أحمد .

### أهمور الإذاعة

شكا إلينا كثير من المذيعين الموسيقيين قلة أجورهم ، وسوء ما وصلت إليه حالهم ، من جراء هذه القلة واستعمال شريط ماركونى الذى يذيع أغانيهم بدون أجر خاص .  
وهذا موضوع له خطره وأهميته ، فانه يتصل بأرزاق طائفة من الناس قضى الراديو على أعمالهم . وزاحمهم فى كسبهم فكان لزاماً أن يكون فى الراديو نفسه عزاءهم ومنقذهم .  
ولكن المحطة ، للأسف ، لم تنصفهم . ولم تقل عثرتهم . مع أنهم يبذلون الجهد ، ويلغون المشقة فى ضبط الاذاعة وإجاعتها وأمر هذه الطائفة . عجيب ، فقد ألفت المحطة بهم بين نارين أخفهما لبيب مشتعل .

فان هم تخيروا معاونيهم من العازفين من طبقة مطعون فى

كفايتها ، فشلت إذاعتهم ، وسأت سمعتهم . وضاعت الثقة بهم وبأوا بغضب من المحطة والجمهور عظيم .

وإن هم تخيروهم من درجة المجودين ، المشهود لهم بالبراعة وحسن الاتقان . أنفقوا عليهم فوق ما يتقاضونه من المحطة ، وبأوا بالخسران المبين .

وما لأجل هذا أنشئت المحطة ، ولأله وجدت ، ولا يليق أن تعاني طبقة مجودة من أهل الفن . حيفاً ، في غير إثم ولا عدوان .

وأكبر الظن أن تحسن المحطة النظر في أمر هؤلاء الناس ، فانهم من أبناء الموسيقى . الذين لا تفك تعاونهم وتعاضدهم حتى ينالوا من المحطة حقوقهم ونصفهم .

ولعل المحطة تعمل لهؤلاء المذيعين ما يحملنا على حمدنا والثناء عليها في الأعداد المقبلة . وإلا فلن نترك هذا الموضوع حتى يبلغ الحق مقره .

### صرى الله العظيم

يتلو القرآن من محطة الاذاعة مقرأ ظل مدة طويلة يذيع آيات الذكر الحكيم ، نتمسك عن التعرض لطريقة تلاوته أو مناقشتها ، إنما الذى نرجوه هو ألا يفرض على الجمهور في كل مكان أن يستمع إلى مقرأ واحد . وفي مصر من المقرئين القادرين من لو تبادلوا الاذاعة لأرضوا جمهور المستمعين في مصر وسائر البلاد الإسلامية كفلسطين وسوريا والعراق وغيرها ونرجو أن تواجه المحطة هذا الرأى بما يستحقه من التفكير الجدى .

### محمد صادق

من خير من أنجبهم المعهد الملكى للموسيقى العربية . وطالما تنبأنا له منذ نعومة أظفاره بأنه لابد آخذ يوماً ما مكانه بين زمرة مطربي هذه السنين إذ يكون قد كمل مرانا وطالب فناً . وهماو ذا يسمعنا من محطة الاذاعة من آن لآخر أدواراً وأغاني توفى هو على تلحينها بنفسه وألف لكل منها موسيقاها الصامته يستهل بها إذاعته .

لقد كان موقفاً كل التوفيق في إذاعته الأخيرة .

### الشيخ سكيته

لقد كان لاذاعة الشيخة سكيته حسن شأن آخر . فالسيدة لها طابع خاص في الغناء تحافظ به على تأدية الأدوار القديمة أحسن أداء .

فقد غنتنا دوراً من مقام النهاوند وكادنى الهوا وصبحت عليل . كان المذهب فيه قوياً شجياً . وهكذا ظلت تغنى باقى أغصانه بوضوح وجلال . وفن يقدره كل من سمعها من أنصار الغناء القديم .

### إبراهيم عثمان

تكاد تأخذ جميع أدوار إبراهيم طابعاً خاصاً متشابهاً . فالأدوار التى يقوم بإذاعتها يغلب عليها فن المرحوم والده . لقد أجهد نفسه كثيراً في إذاعته الأخيرة ، وكانت «الطبقة» عالية بحيث تبين تعب صوته في آخر الاذاعة ... لقد كانت وصلة الجماهركاه طيبة حقاً ولا يمكن أن تأخذ عليه شيئاً فيها .

### المغنى وشريطه

جرت عادة المحطة من يوم أن وقفت إلى تسجيل أغانيها بشريط ماركوني ، أن تذيع على الجمهور كل ما تأخذه من هذه الشرائط في اليوم التالى مباشرة لصاحب الشريط . حتى لقد نشطت أيضاً وأذاعت علينا في الصباح ماغناه المغنون في المساء ليست المسألة معرضاً نشهد فيه استعداد المحطة . أو امتحاناً تظهر فيه براعتها في التسجيل بهذه السرعة . إنما المسألة مسألة جمهور يجب المحافظة على مزاجه في السماع ، فلا تذيع اليوم عليه ما سمعه بالأمس ، لأن ذلك بالطبع يدعو إلى ملالة وانصرافه عن السماع في وقت ندعو الناس فيه إلى سماع كل ما يذاع ، فتقل ملاحظاتهم ويخف تقديمهم ، اللهم إلا فئة واحدة تخرج عن حسابنا في هذه الملاحظة . تلك هى فئة المطربين لأنهم بطبيعة الحال ، أكثر الناس شوقاً لسماع تلك الشرائط في أقرب وقت حتى يسمع المغنى بأذنيه المواقف التى أجاد فيها ومواقع الضعف التى اعتوره منها وليتسنى له أن يحكم على من اشتركوا معه في الاذاعة من العازفين ليعلم مدى عزف كل منهم ، وعلى الحيلة ، فان الواحد منهم يجلس بجانب «الراديو» كناقد لنفسه تسره



إجادته فيتحدث بها إلى كل من رآه ، ويصكتم عن غيره ما قد أصابه من خطأ .

ولعل المحطة تعالج هذه الحالة بحيث تجعل المهلة أسبوعاً أو أسبوعين بين المغنى وشريطه ...

#### محطة الإذاعة تختار

... ولما حان الوقت لسماع الوصلة الثانية للأستاذ محمد عبد الوهاب ، وكان الجمهور ينتظر شريط « الرمبة » بثوبها القشيب ، بعيدة عن مناظر حدائق عزبة جلال باشا في رواية الوردة البيضاء ، إذا بإدارة المحطة تفاجئ السامعين باعتذار

غريب ينم عن أن حادثاً قد طرأ خال دون إذاعة الشريط ، فأبقت في الحال أن هذا العذر الطارىء ليس ما أصاب الشريط من كسر كما أعلنت المحطة ، وإنما هو عدم رضا واحتجاج من بعض الشركات التي عبات وسجلت أغاني الوردة البيضاء .

على أن الواجب كان يقضى أن تدارك المسألة بالشكل اللائق في الوقت المناسب قبل وضع جمهور المستمعين في كل مكان أمام أمر واقع ونسمع بدل ذلك عزفاً ثنائياً لبيانو وكان يدوى بلا مبرر في منتصف الليل مع أن برنامج الإذاعة هذه الأسابيع قد طفح بالثنائيات والثلاثيات والرابعيات ؟

العلم انخسافاً دائماً..

مقاومة لانتشار الكهرباء

شركة مصر لشركات الكهرباء والكهرباء

معرض لأجهزة الراديو العالمية المتأخرة

بيع أدوات السيارات والكهرباء والراديو

شارع الأسير فاروق  
عند مدخل سينما سيسى  
ت - ٥٧٧٤٢

٤٩ شارع نويرة باشا  
(الزوارين سابقاً)  
ت - ٤٤٢٧١

الجريدة المصرية  
العدد ٤٤٢٧١

# برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من اول يونيه سنة ١٩٣٥ لغاية ١٤ منه

## «\* بيانو هوفمان \*»

Hofmann



أشهر ماركات البيانو

متانة لا تضارع ما كنه من الدرجة الأولى

صنع خصيصاً للقطر المصري

شاهدوه بمحلات

عزيز بولس

مصر . شارع ابراهيم باشا ٧٣ تلفون ٥٦١١٤

الأسكندرية . شارع فؤاد الأول ١٨ تلفون ٢٣٠٥

تسهيلات عظيمة في الدفع لاتراحم

السبت أول يونيه سنة ١٩٣٥

صباحاً : الخماسي الشرقي

مساء : الشيخ على الحارث ورياض السباطي « عود منفرد »

الأحد ٢ يونيه

صباحاً : فرقة موسيقى بلوك الحفر

مساء : مغني وآلات - علي عبد الباري

الاثنين ٣ يونيه

صباحاً : أوركسترا حسن أبو زيد

مساء : ثنائي الليثي

الآنسة أم كلثوم

بيانو منفرد

الثلاثاء ٤ يونيه

صباحاً : أوركسترا العاصمة

مساء : فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٥ يونيه

صباحاً : رباعي العقاد

مساء : مغني وآلات - الشيخة سكيته حسن

منولوجات فكاهية - حسن صالح

الخميس ٦ يونيه

مساء : مغني وآلات - عزيز عثمان

منولوجات فكاية - موسى حلى

الجمعة ٧ يونه

صباحاً : فرقة موسيقى مدرسة البوليس

مساء : مغنى وآلات - محمد صادق

عود منفرد - رياض السنباطى

السبت ٨ يونه

صباحاً : الخناسى الشرقى

مساء : مغنى وآلات - صالح عبد الحى

قانون منفرد - مصطفى بك رضا

الأحد ٩ يونه

صباحاً : مزمار بلدى - حافظ على وفرقة

يانو منفرد - فؤاد حلى

مساء : مغنى وآلات الآنسة مفيدة احمد

الاثنين ١٠ يونه

صباحاً : أوركترا حسن أبو زيد

مساء : فرقة موسيقى اليد المصرية - محمد بدوى ومحمد الصبان

مغنى وآلات - الآنسة أم كلثوم

يانو وكان

الثلاثاء ١١ يونه

صباحاً : أوركترا العاصمة

مساء : فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ١٢ يونه

صباحاً : رباعى العقاد

مساء : الآنسة احسان عبده

منولوجات فكاية - حسن صالح

الجمعة ١٣ يونه

صباحاً : أوركترا محمد حسن الشجاعى

مساء : مغنى وآلات - عبد الغنى السيد

منولوجات فكاية - محمد ادريس

مغنى وآلات - الشيخ محمود صبح

عود منفرد - رياض السنباطى

السبت ١٤ يونه

صباحاً : الخناسى الشرقى

مساء : صالح عبد الحى

قانون منفرد - كامل ابراهيم

# ج. كالدرون

## مصر شارع عماد الدين نمرة ١١٨

## الاسكندرية شارع شريف نمرة ١٨

أقدم وأشهر محل لمبيع كافة آلات الموسيقى

— نواتميد اوحيد لاجهزة راديو «نورا» الشهيرة العالمية —

متينة الصنع - جميلة الشكل - رخيمة الصوت — «المبيع بالتقسيط»

# رواية المجلة



## موزار

### MOZART

٢

ولكن لديه من المشاغل ما يذهب عنه الروح والحيرة غير أن شيئاً واحداً بقي عالماً بذهنه هو أن أيام السرور والمرح التي قضاه في فينا قد انقضت ولو إلى حين، فلقد كان المطران لا يحتاج إليه إلا في النادر فكان لدى الجراف من الوقت ما يمكنه من غشيان احتفالات الكرنفال على اختلاف نزعاتها، أما الآن فلا بد له من التفرغ لأعداد ما يلزم لأقامة رجال البلاط والحاشية حتى إذا أتم ذلك كان عليه أن يلزم الأمير طوال اليوم يترقب أمره وإشارته. ضاق صدره هذا الهاجس فتهدأ عميقاً وانصرف إلى حجرته.

كان صباح اليوم السادس عشر من مارس سنة ١٧٨١ مشرقاً بهجاً، صا سماءؤه، ونقيت زرقة فاستقبله الناس بالبشر والنهال.

أقبلت عربة البريد تهبدي في مرورها بهيتلدورف وهيتسجنج من صواحي فينا ثم تخفف السير وهي تمر بواحة فينا.

لم يكن السفر في هذه العربة مريحاً على التحقيق، فقد كان المسافرون،

- ماذا؟ موزار يحىء إلى فينا؟

- نعم. وأى عجب في هذا؟ استدعيته لا لأهدله سبيل الشهرة وإذاعة الصيت، ولكن ليكون في خدمتي وطوع أمري. ويجب أن يهم ذلك جيداً ساعة وصوله إلى هنا. يجب أن يتبين أهل فينا جميعاً قدرة سالسبورج ويلسوا عظمها يجب أن تبعث في هوسهم من دوافع الدهش ما يسحر البابهم. ليس عندهم من يعادل موزار أو يطاوله

- أمرك يا صاحب السمو - طاعة لأمرك. إن موزار حديث الناس هنا وإن فينا بأسرها سيطير بها السرور حين تعلم أن يافتكم - لا تزد حرقاً. اكتم هذا الخبر عن أهل فينا لتكون المباغنة أشد وأعظم. لا تبج بكلمة مما دار بيننا. سأتكلم عليك وحذار... استودعك الله.

خرج الجراف يكاد يكون مذهولاً جائراً



موزار

لثعبهم ، يشجعون لثافه الأمر ، ويصخبون لاحقر الاشياء وهم يجهلون أن بينهم موزار ، ويتصايحون كلما ارتجت العربيه وتزلزلت من مرورها على الاحجار فيضغط الركاب بعضهم على بعض ، فتضطرب أجسامهم ، وترتج أدمغتهم ويسارع بعضهم الى نافذه العربيه يتعجل الوصول ، ويتبين الموقف

وشد ما أحس السفر الآمهم حين خفف السائق من سرعة الخيل - وفاق التعليمات - ونفخ في بوقه أغنيه ، في نسيم الريح .

وصلت العربيه أخيراً إلى ميدان استيفان في الساعة التاسعة صباحاً فاندفع موزار من ذلك المركب العتيق . وأعضاء جسمه تتوجع جميعاً من طول السفر ومشقه ، وهو يقول : أشكر لك من كل قلبي . لخلق فيه غلام صغير كان إلى جانبه مستلقاً فقال له موزار : هل تساعدني على حمل حقيتي الى شارع سنجر مقابل بعض دربهات ؟ فرح الصبي ، وكان بالطبع في حاجة الى الدراهم ، وتلقف الحثيئة من السائق وحملها متلهفاً

وقف المارة والمتسكعون في الطرقات يشاهدون القادمين ويتغامزون عليهم ، وهي فرصة خلقت لهم موضوعاً جديداً يشغلون فيه ألسنتهم وأفانين أدمغتهم

امام باب القصر التي موزار عصاه واستقرت به النوى فتلقاه البواب ساخراً يقول

- هيه ياسيد مورار . إقرب . جئت في آخر لحظة ، قل فوات الوقت . إنه في انتظارك . فوق . يترقب مقدمك بفارغ الصبر . لقد سبقك رجال الحاشية . هم جميعاً هنا من ثلاثة أيام . أسرع وبادر بالصعود إلى الطابق العلوى

كان الأمير يستقبل بعض الزوار ، فارتقى موزار السلم قفزاً حتى دخل البهو ، ويظهر أن طول غيبته أنساه المتبع من التقاليد قد رغب في دخول حجرة الاستقبال دون استئذان لولا أن أنجل باور جذبه من طرف ردايه وزجره قائلاً

- لاتعجل فافيدك العجلة شيئاً ... آه ... أنت موزار ؟ سلام الله . كيف حالك ؟

- أشكر لك فضل سؤالك عني ، ولكن لماذا لايسمح لي بالدخول ؟

- بالترتيب ، من حضر الاول فالاول

- لكنني ، إلى الأمير ، أشد حاجة من غيري إليه

- جائز . لكن ذلك لا يغير التعليمات التي صدرت الى انتظار حتى يأتي دورك وأعلن خبر قدومك

جلس موزار يتملل من الفيظ ويتنقل من مقعد إلى مقعد كلما أدخل الرجل الذي يسبقه مكانه . وكذلك عاد موزار إلى قيود الخدمة ، وسلاسل الوظيفة بعد أن استمرأ لذة الحرية في باريس وميونخ فناناً مبدعاً يفعل ما يشاء ولهذا ظل طوال وقته بعض النواجز ، ويصر على أسنانه كأنه يتطلع دواء مرأ

أوشك الرجال الذين سبقوه إلى الزيارة أن يتهوا ، وجاء دوره فاداه أنجل باور باسمه فنهض مسرعاً ودخل حجرة الاستقبال بقلب يخفق اضطراباً

هنالك كان المطران يتوأعرشه في ردايه القرمزي ، رداء الكرادلة ويداه فوق صدره ، والشمس تملأ الرحب بأشعتها الذهبية فتلوح ثياب المطران كأنها في أتون من لهب ، ويتلألا في صدره صليب المطارنة وتشع من أحجاره الكريمة - الماس والياقوت والفيروز - أضواء تمثل جميع ألوان قوس قزح

جهرت موزار هية المطران وأبهته فانحنى إلى الأرض صامتاً . ساد سكوت رهيب لم يدم طويلاً فقد رن صوت المطران في حدة يقول لموزار : اقرب . فتقدم موزار خطوات فصاح به المطران : قف . فوقف الموسيقار ينتظر ما يتلقاه من الخطاب والمحادثة

صوب المطران إليه بريق عينيه فتمنى موزار لو تبلمعه الأرض ولا يتلقى سهام تلك النظرات القاسيات المليئة بالحطه والامتهان . إقضت لحظة رهية كاد موزار يموت من هولها

- هل أنت رئيس فرقنا الموسيقية ؟ أنت فولفجانج أماديوس موزار ؟

وجه المطران إليه الخطاب في إنكار كأنه لا يعرفه فأجابه القتي موزار ، في شيء من التسمم

- نعم . أنا موزار

- كدت لا أعرفك من طول اغترابك وبعادك ؟ أهكذا تطل بعيداً عن سيدك ، بعيد الدار ، نائي المزار ، تلهو وتمرح فارغ البال كسلان معربداً

غلا الدم في رأس موزار واشرباب يصره إلى المطران يفحصه بأشعة عينيه الجذابتين وقال

عفواً ياسيدى . ليس الفراغ ولا الكسل ولا العريضة من طبعي ولا هي في خلقي . إعتقد بامولاي أنني ما أضمت لحظة من أجازتي عبداً .

- أنسى ماتأتيه من الألعاب الموسيقية عملاً وشغلاً ؟ حسناً



ستكلم في هذا بإصباح - إن إخوانك الموسيقين جميعاً الذين استدعيتهم إلى هنا لبوا على جناح السرعة وأطاعوا أمرى وجاموا مسرعين ومضوا هنا ثلاثة أيام . واليوم فقط تجيء أنت . فكيف أستبحت لنفسك هذا التأخير وارتكبت هذا التقصير ؟

- يا صاحب الأمانة العالية . إن موصلات البريد لميؤنخ تأخرت لتراكم الثلج فتعذر على الوصول في الآوان . كان الثلج يأسدى مخيفاً مرعباً

- حجة فارغة

أراد موزار أن يجيب ولكن المطران قاطعه قائلاً  
- لا عذر . أعرفك مدى حياتك خبيثاً ، كذوباً ، مستهتراً . ثم

استوى على ساقيه وصاح

- سأنتقم منك . وستكفر عما جنت يداك

- الأمر لك يا صاحب الأمانة العالية

عاد المطران فجلس متوركا موزار ثم خاطبه في لهجة أخف حدة قائلاً

- في الساعة الرابعة من مساء اليوم ستكون الفرقة على استعداد في الصالة الكبرى ، وقد تم وضع البرنامج . إطلع عليه عند يروتى . سيفنى شيكاريللى ، وأنت ستصعبه . فام ؟  
- نعم .

- شيء آخر . لدى عمل كثير فيجب أن تكون بين سمعى وبصرى ولهذا أمرت أن يعدوا لك الحجرة الصغيرة التي تجاور كلينماير ، فيها نيت ، وفيها تحضر أعمالك . . إنتهيت . إذهب . وأشار يده إلى الباب فخرج الأستاذ الشاب

خرج موزار يترنخ كمن أصيب بحجر في رأسه ، وقصد في التو إلى الحجرة الصغيرة التي خصصت له ، هنالك ارتقى على مقعد ، وانسرح عليه ، وفرج بين قدميه يكاد يكون مغشياً عليه

باللهول ! أهذا هو موزار الذي دوى العالم باسمه ، وهفت له إيطاليا وفرنسا وبافاريا ؟ أهذا هو موزار الذي حملته الأيدي والأكتاف ؟ أهذا هو موزار الذي يتلف العالم على رؤيته ، والذي ينزل من قلب الدنيا منزلة لم يسبقه إليها أحد ؟

وى اوى يا إرادة السماء أين المعدلة ؟ أهكذا يخضع الاتباع إلى متبوعهم ، فيتحكمون في أجسامهم ، وأفكارهم ، ومشاعرهم ؟  
أى زمن هذا البشع ؟ الذي يحمل أقدار العباقرة وذوى الجهود الجبارة تحت رحمة مثل هذا الأمير المتصلف ؟

ليس لنفس أية أن تعيش في هذا الجو الموبوء بجهالة الفطرسه ، إنما يسكن إلى هذا العيش نفوس الأذلاء العبايد . . أيقف موزار بآبواب الردهات ، وجدران الحجرات يحى من يريد ومن لا يريد . ثم لا يخطو خطوة ، أو يتحرك حركة إلا إذا صدر له أمر ؟ موزار ! ذلك الرجل الفنان العبقري الذى يصاحفه . خارج بلاده ، الملوك والأمراء مصاحفة الصديق المحبوب ، يقف ياب أميره ذليلاً ، كبير القلب ، مبيض الجناح ؟

سحت عينا موزار ، وفاضت بالدمع مقلناه ، وخر جاثيا يصيح  
- ما هذه الحياة المزعجة ؟ وما هذا العيش المر ؟ . ثم أجهش في البكاء .

في هذه اللحظة فتح باب الحجرة . في هدوء ، فاذا كلينماير

## مكتبة الأنجلو المصرية

لأصحابها صبحى وشركاه  
٣٣ شارع قصور النيل بمصر  
تليفون ٥٠٣٣٧

تقدم

أقوى مؤلف ظهر للآن عن أخطر بحث  
يتعلق بحياة الإنسان الجنسية

## السالة الجنسية

تأليف  
دكتور أوجست فوريل  
دكتور في الطب والفلسفة والقانون  
تصريب  
دكتور صبرى جرجس

مستشار البلاط ، يحول بصره في أرجائها ، حتى إذا وقع بصره على موزار ، اندفع إليه متللاً ، ماداً له ذراعيه يريد أن يحتضنه وهو يقول في لهفة : « موزار ! عزيزي موزار ، » وقبص على كلتا يديه ، فإذا بهما تسقطان كأنهما يدا قتل .

فزع كليماير ، واشتدت دهشته ، وزادت حيرته . وكاد يذوب من هول الموقف ، حتى إذا تمالك نفسه صاح

- موزار ! يا صديقي ، ماذا بك ؟ ما الذي أصابك ؟ نفس عني وتكلم . أنظر إلي يا صاحبي ، أأست ترائي ؟ أنا هنا بين يديك ، أنا كليماير ، صديقك الوفي القديم ، حياتي رهن إشارتك يا موزار تكلم وأرح نفسي فاني أخشى عليها التلف .

هنالك نهض موزار ، وارتدى في حضن صديقه يقبله ، ويفسل وجنتيه بدمعه ، ويحاول الكلام فتخفه العبارة ، حتى إذا سكن جأشه قال في حيرة

- معذرة يا صديقي وألف معذرة ، إن هذا الأمير كان شره مستطيراً . نعم أصبحت غلاظته لا تطلق ، وصلفه لا يحتمل .

- هون عليك يا موزار ، وسكن من روعك . ألا ترى أننا نعانى جميعاً قسوة هذا الرجل وجبروته ؟ بل لعلك أحسن حالا منا . وخير ألا يتصدى له الإنسان في طريق أو عمل . يجرح نفسك يا صديقي أنك لم تتد ما تعودناه نحن على تعاقب الأيام والسنين . لم بعد نشعر بخشوته ولا كبرياته ، ولا غطرسته . فتأنا شأن الكلاب تعودت الضرب ... ولكن قل لي يا صديقي ، كيف كان حالك في الخارج مدة إجازتك في ميونخ

لمع السرور في عيني موزار . حين ألقى عليه هذا السؤال ، وانطلقت أسارير وجهه وأخذ يقص على صديقه منشرح الصدر مسروراً

فلما انتهى قال كليماير

- والآن يا صديقي ، ألم تر أن لك منافذ أخرى تستطيع منها أن تحرر من العبودية ، وأن تحطم السلاسل والأغلال ؟ أي شيء أسهل عليك من هذا ؟ وأنت غير مقيد ولا مغلول ؟ حين تضجر نفسك يا صديقي ، فما عليك إلا أن تعي متاعك ، وتكل على الله وترحل ... أما نحن ، يا موزار ، فلا مفر لنا من احتمال هذا الضنى بل وحسابه زعيماً

- كلا ، ليس أمري من السهولة بحيث قدرت ، يا كليماير ، فلا

تنس أن والذي يقيم في سالسبورج ، تحت رحمة هذا الشيطان ، نفساً ولحماً وعظماً . أنه لينزل بالودي المسكين غضب نغمته إذا جرؤت أن تحرر في الذهاب أتى شئت . ولو لم يكن والذي مرتبطاً بالموقف لعرفت من زمن ، أين ابنتي مجدي ، وأخلك ذكري ، وأرفع إلى السما كين شأوى

أي ربي ! ماذا يصنع أبي إن صب عليه الأمير جام غضبه ، وسامه ألوان المذاب ؟ أأكون له مورد نعمة ، وما أعدني إلا لا كون له منبع نعمة ؟ أي أبي ! من أجلك أعاني ، وفي سيلك أحتمل ، وليفعل الله ما يشاء ... ألا تدري ، يا صديقي ، أن كتاب مدرسة الكان ، الذي ألفه أبي يدر عليه ربها وافرأ ؟ ثم ألا تعلم أنه لو استقال لانفض تلاميذه من حوله وأصبح معدماً ؟ على أن المطران إن غضب على أبي ، لا يحل غضبه عليه وحده ، بل يصيب كل من اتصل أو يتصل به

- قد يكون هذا حقاً ، يا موزار ، فما يمنعك أن تأخذ معك أباك وأختك ؟ وفي مهارتك وعبقريتك ما يكفل لها الهامة ورغد العيش بل والسعادة جميعاً ؟

- لكى أضمن ذلك يجب أن تكون لي وظيفة ثابتة ، ومن أين لي ذلك ؟

- أنت الذي تسأل هذا السؤال ؟ كلا ؛ يا موزار ، لست أنت الذي يقول هذا القول ، فان في اسمك وشهرتك ما يملأ سمع الدنيا ، وستعرف قريباً مكاتك من قلوب أهل فينا بأجمعهم . إن المدينة اليوم قد حشدت تنتظر رؤيتك ، وهي من سرورها ، تكاد تخرج من إحاسها ، وإنها لتستبطن الوقت الذي ستراك فيه ، وتود لو استطاعت أن تنبه نهباً

- كلام حلو يا صديقي تجاملني به ، فلك شكري لقاء رقة عواطفك

- أقسم لا أنطق إلا حقاً ، يا موزار ، ولقد سمعت ، من زمن قريب ، في حفلة موسيقية عند سوارتزنبيرج ، ثناء فيك يقصر عنه الثناء ، ومديحاً يتضاءل معه كل مديح . تناولوا ، أوبراتك ، الجديدة بالاعجاب والا كبار ، حتى أن الجراف كولوريدو ، والد المطران المتصلف ، دفع ولده لاستدعائك حتى يسعد بمشاهدتك قبل العودة إلى سالسبورج . وإن النيلة تون ، زوجة الجراف ، شديدة الإعجاب بك ، وهي لذلك تشتري كل مؤلفاتك أنى كان مقرها ومهما كان ثمنها .

تنبه يا موزار ، ولا تجهل نفسك ، بعد ظهر هذا اليوم ستحضر هذه

السيدة الحفلة الموسيقية ، وسأجتهد أن أعرفك إليها ، وأقدمك لها  
وهناك تشهد بنفسك صدق كلامي

في هذه اللحظة قرع جرس البواب في الطابق السفلي ، مؤذنا  
بدنو وقت تناول الطعام . فقال كليمنار

- آسف يا صديقي ، فقد وجب أن أتركك الآن .

فقال موزار في غضاضة وحسرة

- نعم ستجلس أنت إلى مائدة الخاصة ، وأتناول أنا طعامي مع الخدم

- صدقت ! في هذا المعنى على الأخص ، يجب أن يحد الحديث

مع المطران وسأحدث معه ملياً ، يشاطرنى فيه أركو وبينكي اللذان

يتغديان معنا ، لانهما يريان رأبي ويحسان إحساسى

- لكنكم ، يا سادة ، لستم قضاة ، ولا بصنى لفتواكم حضرة

الملتقى الأكبر ؟

- سنجرب ، وسحاول إخضاعه إلى رأينا ... إلى الملتقى في

حفلة المساء .

ثم حيا كليمنار موزار تحية رقيقة كلها عطف وحنان ، وانصرف

يكاد تذيبه الحسرة

وجلس موزار يسائل نفسه ، أينزل إلى مائدة الخدم ، يشاطرم

الأكمل ، ويسام في طعامهم ؟ أم يعف أفضة ، ولو بلغ به

الامر إلى الصيام ؟ كان الحكم للبعدة ، فأصدرته قاسياً مؤلماً .

فانه لم يذق طعاماً طوال يومه ، وقد استغند السفر تقوده جميعاً

فلم يبق معه إلا دربهات لا تغنى من جوع ، ولو أن المطران صرف

له المتأخر من مرتبه لاستطاع أن يختب مقعده المزرى من مائدة

الخدم ، ولكنه لم يقبض منه إلا الخشونة والازدراء . وأركو

رئيس الديوان ، في مائدة الأمير ، فلا يستطيع الاقتراب منه . إذن

فلا بد من الذهاب إلى مائدة الخدم - هلم إليها

نزل موزار . على مضض . فاستقبله البواب قائلاً

- مرحباً . جئت ياسيد موزار في الوقت المناسب . هات حقيبتك

وقبل أن يعطيها إليه ، أخرج منها موزار ورقاً وجرباً وقلماً .

ونظر إلى ساعته فإذا بها الثانية عشرة . وإذن فأمامه أربع ساعات

يستعد فيها للحفلة الموسيقية

كان في ركن الفرقة بيانو من الطراز القديم . قد يكون المطران

أمر أن يوضع فيها . وهو بيانو أوتاره من ريش الغربان . بشع

الصوت يكاد يكون أثراً من الآثار . ولكن ماحيلة المضطر إلا أن

يركب الخشن من الأمور

ابتدا موزار يحرب المفاتيح . ويدرب أصابعه عليها . وكان  
دماغه مشغولاً بتأليف « روندليو » وتلحينها وتدوينها في الأوراق .

ليأغت الضيوف وحشد الحفلة بتوقيعها

ولقد أنسته الرغبة في التجويد شعوره بالجوع . وحاجته إلى الغذاء .

مر الوقت سراعاً . وبلغت الساعة الثالثة . ولا يزال موزار منهمكا

في كتابة قطعة رباعية للكان . وفي منتصف الساعة الرابعة حضر إليه

بروتى ، أول عازف بالكان ، وكان يترأس الفرقة في غياب

موزار . فلما أقبل عليه انحنى له في احترام وجلال وحياء . ثم أخبره

أن كل شيء تم . وأن الحفلة على أكمل استعداد . لا ينقصها إلا

تشریف موزار . ثم قال

- أمر أستاذى

- أرجو أن تسرع يا عزيزى بروتى فتحضر لى رباعى الكمان .

إنى أريد إجراء تجربة صغيرة . لقد وضعت قطعة « روندليو » في سرعة

ومجلة وأحب أن أتبين وقعها قبل عزفها

- بكل ارتياح وسرور يا أستاذى

وأسرع بروتى إلى تلبية ندائه وخرج بماجلاً ... . يتبع .

سجادة  
الترتيب  
صغيرة  
سجادة  
شركة سجادة الصيفية  
مصر - تليفون ٤٢١١٠



## أصول الرهج



## اصطلاحات

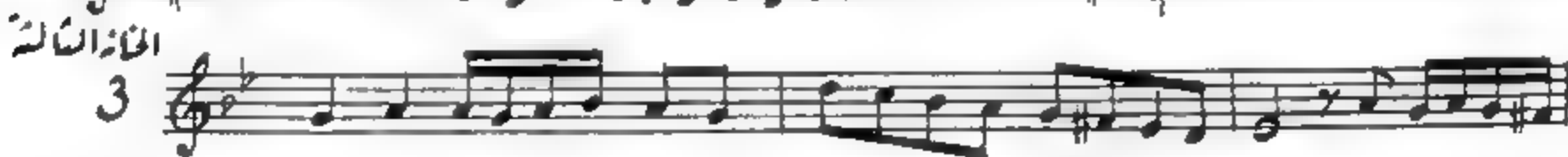
+	رفع الصوت $\frac{1}{2}$ درجة	+	خفض الصوت $\frac{1}{2}$ درجة
#	" " $\frac{1}{2}$	b	" " $\frac{1}{2}$
##	" " $\frac{5}{4}$	bb	" " $\frac{5}{4}$
x	" " 1	bb	" " 1

# بشرو حجاز همايون ولي دده

الدوكاه

من سجل المقام

أصول الرهج (بسيط) الحان الأولى





# مربع حجاز للاستاذ صفر على

الدوكاه

الغناء الأولي  $\text{♩} = 66$

1

الغناء الثاني

2

## أصول المربع

que arabe avec ses instruments, ses sciences et ses arts, pendant de longs siècles et même jusqu'après la Renaissance. L'usage du « oud » subsista en Europe jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle où il fut rem-

placé par le clavecin, instrument plus approprié à la musique européenne, basée essentiellement sur l'harmonie.

De même l'Europe continua jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle à employer la

notation instrumentale sous forme de tablature montrant la position des doigts sur les cordes et la façon de jouer. Ce genre de notation avait été emprunté aux Arabes.

---

# MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

---

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad I<sup>er</sup> (Tél. 2305)

---

**PIANOS HOFMANN**  
**et**  
**RADIO TELEFUNKEN**

C'est à cette époque brillante que Haroun Al Rachid ordonna à Ibrahim el Moussili, Ismail ibn Gamia et à Foulah ibn Abi Al Aoura de recueillir cent airs et d'en choisir dix, puis trois qui furent ainsi répartis : un air « khafif taqil Awal » de Mâabad, un air « thakil thani » de Ibn Sorieg et un air « thaqil thani » de Ibn Mohrez.

La musique arabe fut fortement influencée, à l'époque Abbasside, par la musique persane à laquelle elle emprunta un grand nombre de termes et d'expressions.

Cette influence d'ailleurs ne s'exerça pas seulement sur la musique mais encore sur les autres arts et sur les sciences.

**L'Andalousie.**— Les Ommeyyades conquièrent l'Andalousie et y portèrent la civilisation Arabe. Ce pays vit fleurir les arts et les sciences et propagea sa lumière en Europe, qui ne s'était pas encore réveillée de son sommeil. Grenade la capitale de l'Andalousie, fut un centre intellectuel actif et Séville brilla par ses poètes, ses musiciens et ses luthiers. Au dire d'Ibn Khaldoun, lorsqu'un savant de Séville mourait et qu'on voulait vendre ses livres à un prix élevé, on les envoyait à Grenade, et, à l'inverse, lorsque dans Grenade mourait un musicien, on envoyait ses instruments et ses manuscrits à Séville où la musique était en grande faveur.

Les Khalifes d'Andalousie furent les zélés protecteurs des lettres et des sciences, tel El Hakam II qui ne réunissait pas moins de 400.000 volumes. Ils mirent également la musique en honneur, tant et si bien que le goût s'en répandit dans toutes les classes de la société.

Aux divers instruments de musique apportés par les Arabes s'en ajoutèrent beaucoup d'autres parmi lesquels on peut citer : des instruments à cordes, « oud » complet à cinq cordes, « chahour », qui est en genre de « oud » « tounbour », « quithara », « mizhar », « quinnara », quanoun »,

« nouzha », « rebab », « kamano », « chaqra », (michhqar).

Des instruments à vent : « mizmar », « sourn », (sournay), « nay », « chababa », « yaraâ », « zummara », « qassaba », « maou-soule », et « souffara ».

Des instruments en cuivre : « bœuq » et « nafir ».

Des instruments à percussion : « douff », « ghorbal », « bandir », « sangs », « kassat », « moussafiqat », « qadib », « naqqara », « qassaa », et « tabl ».

L'effort des musiciens ne porta pas seulement sur les instruments, mais aussi sur les compositions. Ils y créèrent de nouveaux genres parmi lesquels la « nawbah ». Cette importante variété de musique andalouse se composait, au début, de quatre pièces ayant chacune un nom distinct. Elle finit par comprendre cinq pièces. Les musiciens inventèrent aussi les « zagals » et « mouachahates ». Ces genres passèrent en Afrique septentrionale, en Egypte et en Arabie où ils se sont conservés jusqu'à nous, grâce à la tradition.

Parmi les musiciens les plus renommés de l'Andalousie se trouve Ziriab, disciple d'Ishak el Moussili. Ayant fait ses études à Bagdad, il se transporta en Andalousie sous la règle du Khalife Abd el Rahman ibn el Hakam. Il fut un musicien de grand talent et un savant éminent. C'est lui qui, en Andalousie, ajouta au « oud » la 5ème corde, et qui employa, pour jouer du « oud », la plume d'aigle au lieu de l'archet en bois qui était alors en usage.

Ziriab eut le mérite de créer une méthode rationnelle d'enseignement. Avant lui, il était d'usage que l'artiste répétait son air plusieurs fois à ses élèves jusqu'à ce qu'ils l'eussent appris. La nouvelle méthode de Ziriab consista à diviser l'enseignement en 3 phases : (1) étude du rythme mélodique simple par la lecture de la poésie avec temps marqué sur le « douff » ; (2) étude de la mélodie simple ; (3) ornement de la mélodie et la recherche de l'expression des sentiments.

Il étudiait la voix de ses élève-

ves avant de leur donner son enseignement. Il demandait à l'élève, assis sur un petit tabouret, de crier à haute voix « Ya Haggam » ou de répéter le son « Ah » sur tous les tons de l'échelle musicale.

Ziriab laissa un grand nombre d'airs que l'on évalue à environ 10.000.

Parmi les autres musiciens célèbres, on peut citer aussi Aboun et Zarqun et parmi les esclaves (qlane) Azefa, Fadl et Motâa.

L'Andalousie demeura pendant cinq siècles un centre intellectuel florissant où l'on venait des autres pays d'Europe pour étudier les sciences et les arts auprès des savants arabes de ses universités. Les ouvrages les plus connus étaient alors ceux d'El-Farabi, d'Ibn Sina et d'Ibn Rochd, qui furent traduits en latin et se répandirent dans les autres pays d'Europe. Les ouvrages des anciens Grecs qui avaient été traduits en arabe passèrent également en Europe.

Ceux qui allèrent étudier la musique dans les pays islamiques traduisirent avec leurs collègues un grand nombre d'ouvrages arabes sur la musique tels que les livres d'El-Kindî, de Thabit ibn Qurra, de Zakaria El-Razy, d'El-Faraby, D Ikhwan El-Safa, d'Ibn Sina, d'Ibn Baga.

Même après la chute du royaume arabe d'Andalousie, les rois chrétiens gardèrent dans leurs palais des musiciens arabes. Jusqu'au début du XIVe siècle, ces rois continuèrent à attirer les musiciens arabes et à les inviter avec les danseuses à leurs fêtes. Un poète espagnol composa pour ces musiciens et danseuses un grand nombre de chants en arabe. Les instruments de musique arabe se répandirent dans le sud de l'Europe où il conservèrent leurs noms arabes, comme l'« oud » le « quithara », le « nakkara », la « rabib », le « tounbour ». Comme les instruments, ne se répandent qu'avec leur propre musique, l'Europe demeura conquise à la musi-

composition. De nouveaux instruments furent mis en usage et on peut entendre jusqu'à cent esclaves jouant à la fois. Musiciens et chanteurs furent admis dans l'intimité des Khalifes

Baghdad, fondée par Al Mansour, devint la capitale du Khali-fat, le centre des richesses de l'Orient, la ville où brillèrent les sciences et les arts, en particulier la musique

Al Mahdi, fils d'Al Mansour, était grand amateur de musique et de chant. Il avait d'ailleurs une voix qui passait pour la plus belle de son temps. Son palais était toujours plein de musiciens.

Par une nouvelle faveur, dès l'époque des abbassides, la musique ne fut plus considérée comme une profession déshonorante. Il y eut même des jeunes gens d'un rang élevé qui osèrent s'y adonner. Tel fut Ibn Gamih, un des descendants de Qoreich, tel encore le prince, Ibrahim Ibn El-Mahdi, dont le souvenir nous a été transmis dans plusieurs ouvrages de littérature

Le Khalife Al Wathiq était lui aussi musicien et compositeur de talent. Nous lui devons une certaine de morceaux. Son jugement sur Ishak el Moussili montre bien en quelle estime étaient tenus les musiciens auprès des Khalifes de cette époque. Al Aghani (vol. 5 p. 285) rapporte en ces termes ce que le Khalife disait d'Ishak el Moussili : « Ishak n'a jamais chanté devant moi sans me donner l'impression que mon royaume devenait plus grand. Ishak est un don de Dieu auquel nul autre don ne peut être comparé. Si l'on pouvait acheter la vie, la jeunesse et la vigueur, je les lui aurais achetées, m'en eût-il coûté une partie de mon royaume ». Le Khalife Al Hadi offrit en un seul jour 150.000 dinars à Ibrahim el Moussili, lequel devait dire plus tard : « Si Al Hadi avait vécu, nous aurions construit les murs de nos maisons en or et en argent ».

Les Khalifes Abbasides portèrent à la musique et aux musi-

ciens autant d'intérêt que les Khalifes Ommeyyades eux-mêmes. Nous avons vu Yazid Ibn Abdel Malak honorer Habbabah, le Khalife Al Walid Ibn Yazid soigner Mabad dans son palais et assister à ses obsèques aux côtés d'El Ghamr, frère du Khalife

On voit par ces quelques exemples, combien les Khalifes honoraient la musique et le chant à cette époque précisément la plus florissante de la civilisation arabe.

On ne peut, en rappelant ces faits, s'empêcher de comparer cette situation à celle des musiciens européens jusqu'au commencement du XIXe siècle, c'est-à-dire plus de mille ans après l'époque dont nous venons de parler.

Tels de ces musiciens connurent la pauvreté et l'humiliation. Mozart, un des plus grands génies de l'art musical, vécut au XVIIIe siècle. A la suite d'un voyage triomphal en Italie il obtint le titre de Amadeus. Bien que son nom fût célèbre en France et en Angleterre, il dut accepter d'entrer au service du gouverneur de Salzbourg, sa ville natale, comme simple valet.

Haydn et Beethoven n'eurent pas un sort plus heureux.

C'est sous les Abbassides que fut construite la première Université Arabe destinée à l'enseignement des sciences et des arts. Al Mamoun, son fondateur l'appela « Bait el Hekma », la maison de la sagesse. De grands savants tels que Yehia Ibn Mansour et le groupe connu sous le nom de Banou Moussa, traduisirent les ouvrages grecs relatifs à la musique.

Grâce aux encouragements des Khalifes, Al Kindi et Al Farabi écrivirent leurs ouvrages de musique dont nous parlerons plus loin.

C'est vers cette époque que l'on songea à fixer les règles de la musique arabe. Après Younes l'auteur ommeyyade, auquel nous avons fait allusion, ce fut Ishak el Moussili qui, le premier, s'occupa sérieusement de composition musicale. Après lui, Al Khalil Ibn

Ahmed écrivit « Kitab Al Nagham » et « Kitab Al Iqaa » qui furent les premiers ouvrages de caractère scientifique. Puis vint Ishak Ibn Yacoub el Kindi qui les surpassa puisqu'il écrivit plus de sept volumes sur les sciences et les théories de la musique et qu'il fut le premier à employer une notation musicale scientifique à l'aide de l'alphabet.

Après El Kindi, Abou Nasr Mahmoud El Farabi fut un des arabes les plus versés dans les sciences grecques. C'était un musicien jouant parfaitement du « oud ». Il écrivit plusieurs ouvrages, notamment « Kitab Al Moussiqa al Kabir » dans lequel il fit un exposé des règles et des caractères de la musique arabe, exposé auquel les générations suivantes ont toutes été redevables.

Parmi les musiciens célèbres de cette époque, citons : Hakam el Wadi, Ibrahim el Moussili, Ibn Gameh, Yehia el Makki, Ishak el Moussili, Zalzal, Foulaih Ibn Abi El Aoura, Mokhareq et, parmi les chanteuses, Bazl.

Certains auteurs prétendent que les Arabes ont négligé d'écrire la notation. Ils s'appuient sur le fait que le grand livre d'Al Aghani ne contient aucun morceau

Ce n'est pas là un argument suffisant. La précision que mit Al Kindi à écrire la notation musicale alphabétique dans son livre « Rissala fil Khobr taalife El Aghan » prouve bien le contraire. Le livre d'Al Aghani lui-même suffit à condamner cette opinion ; On trouve en effet au vol. 9, page 54, le passage suivant : « Ishak écrivit à Ibrahim Ibn El Mandi pour lui faire part d'un genre de chant qu'il avait composé, du doigté, du « migra » et des parties du « jahn » ; Ibrahim, sans l'avoir entendu le chanta exactement ».

Il est dit encore, au même passage : « Il lui envoya ses vers avec rythme, « bassit », « migra », doigté, décomposition, partie, théorie de la gamme position des syllabes, nombre de thèmes et de mesures. Ibrahim le chanta ».

mes qu'elles ne possédaient pas au temps des Khalifes Rachidites. Tels furent le « thaql awal » et thakil : », le « hagaz » et le « raml. »

La musique comme les autres arts brilla d'un vif éclat. Plusieurs chanteurs et chanteuses acquirent une telle maîtrise de leur art qu'on peut les considérer comme les précurseurs de l'école moderne.

Le plus célèbre fut Saib Khathir qui exerça une influence prépondérante sur la musique arabe. Ayant entendu le chanteur Persan Nachit qui était venu à Médine et qui chantait dans sa langue maternelle, il envia sa gloire et s'appliqua à l'imiter dans le chant arabe qu'il porta à un haut degré de perfection, « motqan ». Les musiciens arabes avaient jusque là employé le « qadib ». Comme Nachit, Saib Khathir employa le « oud » dont il introduisit l'usage à Médine.

Saib Khathir, avec Abdallah ibn Gaafar, allèrent à Damas où ils chantèrent devant le Khalife Moawia ibn abou Soflan.

La musique persane commença alors à se répandre chez les Arabes.

Les plus célèbres disciples de Kathir furent d'abord Azza El-Malla et Gamila les deux promotrices de la renaissance de la musique arabe, puis ibn Soreig et Mabad.

Le fameux chanteur ibn Misgah qui vécut au temps des Ommeyyades, introduisit le chant persan dans le chant arabe, à la Mecque. Lui aussi avait, dans sa jeunesse, entendu chanter en leur langue des Persans, des maçons qu'on avait fait venir pour reconstruire le Temple Sacré, qu'un incendie avait détruit. Il fut vivement encouragé par son patron, qui l'engagea à voyager à l'étranger pour se perfectionner dans son art. Il alla en Syrie, où il apprit le chant grec, puis en Perse où il se familiarisa avec le chant persan et avec les instruments de musique en usage dans le pays. Il rentra enfin au Hedjaz où, des connaissances qu'il avait ainsi acquises,

il tira une méthode que d'autres chanteurs s'empressèrent d'adopter.

Parmi ses disciples on peut citer ibn Mohrez, Mabad, ibn Soreig et El-Gharid.

Chanteurs et musiciens attirèrent une telle considération qu'ils furent bientôt accueillis au palais des Khalifes où on les combla de bienfaits. Déjà, au début de la période ommeyyade, nous voyons le Khalife Abdel Malek ibn Marawan s'intéresser aux musiciens. Musicien lui-même, il demanda un jour à ibn Misgah s'il chantait à la manière « al-rokban » ou à la manière « al-motqan ».

Soliman ibn Abdel Malek organisait des concours de chant et distribuait des récompenses aux vainqueurs.

Yazid ibn Abdel Malek appréciait tellement la musique qu'une fois élu Khalife il acheta 4000 dinars la chanteuse Habbabah qu'il avait connue dans un voyage à la Mecque. Il l'entoura d'une grande faveur jusqu'à sa mort.

Al Walid ibn Yazid fit soigner dans son palais le chanteur Maabad qui était tombé malade. Et lorsque ce dernier mourut, il marcha en tête du convoi funéraire, aux côtés d'Al-Ghamr son frère.

Le Khalife Al-Walid fut lui-même musicien et compositeur. Il jouait du « Oud » du « tabl » et du « douff ». Il a laissé des morceaux très appréciés.

Suivant l'exemple des Khalifes, les riches notables, eux aussi, encourageaient les musiciens. Abdallah ibn Gaafar ibn Abi Taleb donnait des concerts auxquels prenaient part des chanteurs réputés ; il avait même à son service Saib Khathir et Nachit. La Sayeda Sakina, fille d'Al-Hussain, aimait le chant et la musique par dessus tout.

Le fameux chanteur Al-Gharid était à son service et ne la quittait pas. Quand elle avait des musiciens chez elle, l'accès de sa maison était permis à tout le monde. Un jour que les chanteurs

de Hedjaz, ibn Soreig, Mabad et El-Gharid étaient réunis, ils allèrent inviter Honeine El-Hiri, le plus grand chanteur de Hira, et se dirigèrent avec lui vers la maison de la Sayeda Sakina. La nouvelle se répandit et l'on vit bientôt des gens accourir de tous côtés. La maison étant pleine de monde, il fallut prendre place sur la terrasse. Mais pendant que Honeine chantait, la terrasse s'écroula et Honeine mourut sous les décombres. La Sayeda Sakina dit : « Honeine nous a attristés. Nous l'avons longtemps attendu, comme si nous devions le conduire à la mort ».

La musique persane a laissé des traces dans la musique arabe. Ainsi le « barbat », le « distant » sont d'origine persane. Deux des quatre cordes du « oud » portent également des noms persans. On appela la première corde de luth « zir » et la quatrième « bam ». Seules, la deuxième, « mathna », et la troisième, « mathlath », ont gardé leur dénomination arabe.

La musique grecque eut également une grande influence sur la musique arabe. Les musiciens arabes en parlent dans leurs ouvrages et, quand ils font allusion aux Grecs, ils les appellent les anciens « akdamine ».

Il faut cependant reconnaître que, si les philosophes et les chanteurs arabes ont emprunté aux Grecs et aux Persans leur art et leur science, ils ont néanmoins marqué leur musique d'une empreinte spéciale qui la distingue de toutes les autres.

De plus, c'est pendant cette période que furent écrits des ouvrages arabes sur la musique, comme « Kitab Al Nagham », et « Kitab Al Qeyane » de Younés, qui inspirèrent les écrits postérieurs, notamment « Al-Aghani », l'admirable traité d'Al-Asfahani.

**La période Abasside.** — Cette période fut l'âge d'or de la musique arabe qui atteignit alors la perfection. Le nombre des « Maqamates » et des rythmes augmenta et ils acquirent plus de souplesse et de variété dans la



sait venir de Perse et de Grèce avec leurs instruments et dont on ne pouvait se passer dans les familles de rang élevé. Les professions de chanteuse et de musicienne étaient réservées à des esclaves qui chantaient soit dans leur langue maternelle, soit en arabe ; plus tard, quelques femmes arabes exercèrent également ces deux professions.

Plusieurs de ces esclaves se rendirent célèbres. Les plus connues de l'époque pré-islamique sont les deux chanteuses de « Aad » dont le talent est devenu proverbial et qui appartenaient au géant Moawia ibn Bakr. Il y eut aussi les deux chanteuses d'Al Nooman et les deux chanteuses qu'Abdallah ibn Gadaan avait offertes au fameux poète Omayya ibn Abi Salt.

Les instruments à cordes dont se servaient les Arabes à l'époque pré-islamique étaient le « mizhar », sorte de « oud » à table de peau, et le luth « oud » à table de bois.

Ils connurent aussi le « junk » ou « sang » (harpe) le « Mizaf » et le « Mouattar. »

Comme instruments à vent, ils connurent le « mizmar » (hautbois), la « passaba », la « chabbaba », le « sour » et le « nay ».

Parmi instruments à percussion, le « tabl » (tambour), le « douff », la « qadib » pour battre le rythme, les « sangs » et les « glaguis ».

**La musique à l'avènement du Prophète.** — Le Prophète se consacra entièrement à prêcher la religion et à remplir sa mission. Il fut occupé par les conquêtes, et par les guerres contre les païens de Koreïch. Ni lui, ni ses disciples « Ansar » et « Mohadjirin » n'eurent le temps d'étudier les sciences terrestres et de s'adonner aux arts profanes.

Ils vouèrent leur activité à l'enseignement de la religion. Parmi les musiciens contemporains du Prophète on peut citer « Bilal » ibn Ribah El-Habachi » fils d'une esclave éthiopienne. Il fut le premier éthiopien qui embrassa l'Islam et partagea la plupart des maux qu'eut à subir le Prophète.

Ce fut le premier muezzin de l'Islam.

Plusieurs femmes esclaves se rendirent célèbres à cette époque, notamment Chirine ou Sirine, affranchie de Hassan ibn Thabet, et Azza El-Malla, chanteuse renommée, élève de la première.

**Epoque des Khalifes Rachidiens.** — Dès que les Musulmans apprirent la mort du Prophète, plusieurs d'entre eux abandonnèrent l'Islam. Abou Bakr, le premier Khalife, occupé à soumettre les apostats, n'eut pas le temps de penser à autre chose ; dévot et acharné il n'aimait pas la musique.

Omar ibn El-Khattab, son successeur, ne partagea pas cette aversion.

Sous le règne d'Osman et de son successeur, de nombreux pays furent conquis à l'Islam. Les prisonniers introduisirent en Arabie les arts pratiqués en Perse et en Grèce. Les Arabes s'adonnèrent aux sciences, apprirent l'architecture et construisirent de splendides édifices ; leur mépris pour la musique disparut et l'on vit les riches notables engager des musiciens à leur service. Nous savons par exemple que, sous le règne d'Osman, la célèbre chanteuse Raïka et sa jeune élève Azza El-Malla se produisaient à Médine dans des fêtes brillantes auxquelles assistaient les princes et les notables de la ville et particulièrement Hassan ibn Thabet. Sous le règne d'Ali, qui était lui-même un poète distingué, les beaux-arts devinrent florissants. La musique fut séparée de la poésie et fut étudiée isolément. Ce premier effort devait déjà porter ses fruits sous les Ommeyyades.

L'Arabe était fier de ses origines. La musique et les autres arts, regardés comme des professions déshonorantes, étaient laissés aux esclaves : tout cela en imitation des coutumes de la Perse avec laquelle les relations de l'Arabie s'étaient améliorées.

Comme durant la période pré-islamique, le chant était réservé aux femmes esclaves et ce ne fut

que sous le règne du Khalife Osman que les jeunes gens s'adonnèrent, eux aussi, à cette profession. A mon avis, cette innovation dut être inspirée par l'exemple des Perses et des Byzantins chez qui le chant était en faveur depuis longtemps.

Les chanteurs se faisaient alors remarquer par leurs habitudes et leurs manières efféminées.

Le plus célèbre d'entre eux fut Towals. On raconte qu'il fut le premier à chanter en arabe et à observer un rythme (Iqaa). Il ne jouait pas du « oud » mais du « Douff morabaa » de forme carrée, ce qui limitait étroitement son art. C'est en entendant chanter les prisonniers Perses à Médine qu'il apprit le chant. Il mourut sous le règne du Khalife El-Walid ibn Abdel Malek.

Les plus célèbres de ses contemporains sont les chanteurs Dallal et Hit ou Hotb.

Les instruments employés à cette époque étaient ceux de l'époque pré-islamique que nous avons cités précédemment, à l'exception du « oud » moderne à table de bois qui prit la place de deux anciens instruments le « mizafa » et le « mizhar ». Le « tounbour » devint l'instrument préféré de l'Irak.

**La période Ommeyyade.** — Après la mort d'Ali, le pouvoir passa aux mains des Ommeyyades. L'Islam entra alors dans une ère particulièrement florissante ; ses conquêtes s'étendirent à l'Est jusqu'en Chine et l'Ouest jusqu'en Andalousie. On a dit justement que les Khalifes Rachidiens ont fait de l'Islam une religion tandis que les Ommeyyades en ont fait un empire. Le Khalifat se transporta de Médine à Damas et des rapports s'établirent avec les civilisations persane, grecque et égyptienne. La civilisation arabe s'étendit sur tout l'Orient et s'avança jusqu'à l'époque de la renaissance.

Les compositions musicales arabes s'enrichirent pendant la période ommeyyade de plusieurs ryth-

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

**DIRECTION:**  
22, Avenue Reine Nazli  
Tél. 58689  
Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



**ABONNEMENT**  
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an  
Pour l'Etranger: P.T. 90 par an  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

No. 2. 1ère Année.

1er Juin 1935. P.T. 2.

## La Musique Arabe de l'époque pré-islamique à l'époque andalouse

**L'époque pré-islamique.** - L'Arabe est né musicien. Dans la solitude du désert, il trouvait dans le chant (Hudaa) non seulement pour lui-même mais encore pour son compagnon de route, le chameau, une distraction et un stimulant aux longs et pénibles voyages.

La cadence du vers arabe, l'équilibre de la strophe, la sonorité de la rime montrent que l'arabe est musicien avant tout.

La principale forme de chant pendant cette période fut la mélodie, pour laquelle les Arabes n'observaient ni règles ni lois; chacun s'abandonnait à son inspiration. Tel était le chant des chameliers conduisant les caravanes ou celui des jeunes gens occupés à charmer leurs loisirs. Ces mélodies, quand elles étaient en vers, s'appelaient « ghina » (Chants); quand elles n'étaient pas rimées, elles s'appelaient « taghbir » (Réminiscences) et s'ac-

compagnaient alors du « ragaz ». Lorsque la mélodie comportait des parties qui se correspondaient elle s'appelait « sinad ». On employait en général le vers appelé « khafif », dont le rythme se prêtait à la danse et qui, accompagné du « douff » (1) et du « mizmar » (2) mettait l'auditoire dans un état d'exaltation et d'allégresse. Ce genre de chant était le : « ragaz ».

Cette musique primitive était bien faite pour enthousiasmer ces natures simples mais éminemment sensibles à la cadence du vers et au rythme de la danse. Le poète pré-islamique était donc avant tout un musicien; ses vers étaient destinés non point à être déclamés mais à être chantés. L'Arabe, d'ailleurs, porté à toutes les jouissances de la vie, à l'amour, au

vin, au jeu, à la chasse, prenait également grand plaisir au chant et à la musique du « mizhar » (OUD). La femme elle-même partageait avec l'homme ce goût pour la musique. Certaines femmes arabes sont restées célèbres par les « marathi » (élégies) qu'elles nous ont laissées.

Avant de s'épanouir en Arabie, la musique était déjà florissante en Perse où les rois savaient l'encourager en comblant de faveurs les musiciens. Dans le domaine de la musique, la Perse avait alors une incontestable supériorité sur les autres pays d'Orient.

Il en fut de même en Grèce où la musique, venue d'Orient, fut soumise à des règles précises et prit une place importante parmi les autres arts.

Les Arabes subirent l'influence de ces deux pays. L'histoire pré-islamique nous parle de ces chanteuses esclaves (qiane) qu'on fai-

(1) Douff : sorte de tambour de basque.

(2) Mizmar : sorte de hautbois.



## ***La Musique***

---

Revue hebdomadaire  
paraissant provisoirement  
chaque quinzaine

---

**Organe de l'Institut Royal  
de la Musique Arabe**







# Messique

M. EL HEFNY, Ph D.



# الزکوة الحقیقیة

ترکوز محمد رضا خاں الحنفی





حضرة صاحب السعادة أحمد نجيب الحلالي بك  
وزير المعارف بمصر







# الموسيقى

مجلة أسبوعية  
تصدر نصف شهرية مؤقتة

لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية  
رئيس التحرير المسؤول : دكتور محمد أحمد المصطفى

## كلمة المحرر

### مصنفات الفارابي العربية في الموسيقى

عبرى من أعلام المستشرقين ، أربى على الأقران ، وعلم من أئمة الباحثين ، أوفى على الموسيقى في هذا الزمان ، كتب في الموسيقى العربية وألف ، وكشف عن أسرارها وصنف ، وأطلع فيها العلم رائقاً ، والبحث متناسقاً ، وحفت البركة إنتاجه العلى فزاد ونما وأدهش العلماء والمؤلفين .

كان عضواً في مؤتمر الموسيقى الذي عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢ ، وترأس فيه « لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات » ، فبهر الجوع بأصالة رأيه ، وجزالة علمه ، ونبالة مقصده ، وسعة اطلاعه ، ووفرة تواضعه .

لم يكن الدكتور فارمر مجهولاً فنعرفه إلى الناس ، ولكنها كلمة حق ، تأبى الذمة إلا أن تهتف بها ، فإن لهذا الرجل الدؤوب على خدمة الموسيقى العربية ، جهداً لا يكمل وعزماً لا يفيل .

وآخر مصنفاته كتابه القيم ، الذى صدرنا بعنوانه هذه الكلمة ، لا تكاد تفرغ من قراءته ، وتنتهى من تلاوته . حتى يتجلى لك فضل هذا العالم المحقق وإحسانه على الموسيقى العربية ، تاريخاً وعلماً .

ولئن كان الحق حقيقة أن ينهج سبيله ، ويتضح دليله ولئن كان قليل من الناس يستيفون الحق ويمزقونه ، لقد جئنا

#### الإدارة

٢٢ شارع المسكدة - مصر  
تليفون رقم ٥٨٦٨٩  
العنوان التلغرافى : اغان

#### الاشتراكات

٥٠ قرشاً صافياً داخل القطر المصري سنة  
٨٠ « « « « خارج « « « «  
الاشتراكات يفسر عليها مع الإدارة

#### في هذا العدد

الموسيقى والشعر في رأي طائغور	مصنفات الفارابي العربية
الفناء	اللاتينية في الموسيقى
مبادئ الموسيقى النظرية	موسيقى الدولتين القديمة
موسيقى الطفل	والوسطى
شيد	مبادئ تشريعية عن المنعرة
في عالم الموسيقى	أموسيقى أم موسيقا
الاذاعة	مشاهدات اليكاه
رواية المجلة	نشأة الغناء المسرحي
مقطوعات موسيقية	نواذر وفكاهات
	آلة الكمان
	مسابقات

تاريخ السلم العربي

القسم الفرنسي

الدكتور فارمر عن نزعة الشريفة إلى الحق في بحوثه وتآليفه ، فنه بفضل المتفضلين ذوى السبق من العرب ،  
ووسم كتابه بالمثل العربى ، جارك معك ، مشيراً به إلى فضل العرب على أوروبا ، ونعمتها الباقية في عنقها ،  
لا ينزعها عنه كر الرمن وتطاول الأيام .

فقد أفادت أوروبا من مجاورتها الأندلس نقل المصنفات العربية إلى اللاتينية ، ولم تكف ، في الموسيقى خاصة ،  
أن تنقل عن العرب آلاتها الموسيقية وتحفظ بأسماها العربية ، كالعود ، والرباب ، بل أثبتت مؤلفاتها اللاتينية  
في علوم الموسيقى ، جليل الأثر الذى أحدثته نظريات الموسيقى العربية في أوروبا بأجمعها .

ومن أعلام العرب الذين نقلت مؤلفاتهم إلى اللاتينية ، ويتدارسها طلاب العلم في غرب أوروبا ، الفارابى ،  
وقد خصص الدكتور فارمر مؤلفه الذى نحن بصدده ، في أحد مصنفاته ، وهو كتاب إحصاء العلوم .

ليس بين أهل العلم والمثقفين في أقطار الأرض من يجهل الفارابى ، ذلك الفيلسوف العربى الحكيم ،  
والعالم المحقق الجليل ، الذى لقبه العرب « بالشيخ » ، وبأرسطو الثانى ، وأقرت الاجيال هذا اللقب وزادته  
الأزمان تمكيناً .

وللفارابى مكانة في الموسيقى غير منازعة ، فلقد كان سيد مؤلفى العرب في الموسيقى النظرية ، وكان أمهر العازفين  
بالآلات . ومؤلفه الموسوم « بكتاب الموسيقى الكبير » ، يُعَدُّ بحق وجدة ، أعظم مصنف في الموسيقى العربية في  
العصور الوسطى وقد اعترفت له أوروبا بفضل هذا السبق ، وبخاصة ، بعد أن عمد العالم الجليل البارون دى إرنلنجر  
إلى ترجمته إلى اللغة الفرنسية ونشره عام ١٩٣٠ . وهذا الكتاب الذى بدعه الفارابى ، على غير مثال ، لا يزال مرجع  
علماء الموسيقى العربية ، المقبلين على دراستها وتحصيلها منذ العصور الوسطى إلى اليوم .

وللعارابى في الموسيقى . غير هذا الكتاب ، مصنفات وافرة العدد ، لم يعرف منها للأسف ، إلا أسماؤها من طريق  
ذكرها في مؤلفات العرب .

أما الكتاب الذى عرض له الدكتور فارمر ، تصحيحاً وترجمة ، وتحليلاً ، وهو كتاب « إحصاء العلوم » ، فقد  
كان العرب . في الأندلس ، يتخذونه أساساً لدراسة العلوم ، ومرشداً لتحصيلها . وقد نقلته أوروبا إلى اللغة اللاتينية في  
القرن الثانى عشر .

فلما هَلَّ القرن الثامن عشر ، ذاع في الملاء . وشاع في الأوساط العلمية الفنية أن نسخة عربية من هذا الكتاب  
محفوظة بدار الكتب بمدير . والعجب العاجب أن أحداً من العلماء ، لم تحفره همته ، وغيرته العلمية إلى الفحص عن  
هذه النسخة أو حتى مراجعة الترجمة اللاتينية عليها ، مع حسابها النسخة الوحيدة الموجودة من هذا الكتاب .  
حتى اذا كانت سنة ١٩٢١ فُجِئ ، الناس بدوى شديد أثاره الأستاذ الشيخ محمد رضا ، إذ عثر على نسخة عربية  
أخرى بمدينة نجف بالعراق يرجع عهدها إلى القرن الثالث عشر .

هنا لك شُحِدَتْ الهمم ، وتنبت القرائح ونشطت إلى الكشف عن مكونات هذا الكتاب ، فهداهم البحث والتنقيب إلى العثور على نسخة ثالثة بدار الكتب باستنبول .

ورغم أن الشيخ محمد رضا نشر النسخة التي عثر عليها بالعراق في صحيفة العرفان سنة ١٩٢١ ، فإن أحداً لم يحمل نفسه مؤونة مراجعتها على نسخة مدريد ، ولا على الترجمة اللاتينية ، حتى انبرى الدكتور فارمر لهذا العناء المجهد ، والعمل الشاق ، فراجع النسخ جميعاً ، وخلص منها إلى الصحيح السليم ، والحق الصراح ، فضبطه ، في أصله العربي ، ونقل له ترجمة صحيحة سليمة وعقب عليها بالتحليل العلمي ، فأحسن إلى الموسيقى العربية وأهلها في بقاع الارض ، أحسن الله إليه .

والدكتور فارمر ، في تعقيبه على كتاب الفارابي « إحصاء العلوم » ، عالم دقيق صادق الملاحظة ، ناصح الرأي ، نقي الذمة ، أمين في التاريخ ، يشيد بالحق ، أياً كان مصدره . فقد أثبت في كتابه هذا ، بالدليل العلمي ، أن المدارس المسيحية في أوروبا ، كانت تدارس الترجمة اللاتينية لهذا الكتاب في العصور الوسطى . كما كانت المدارس الإسلامية تدارس أصله العربي .

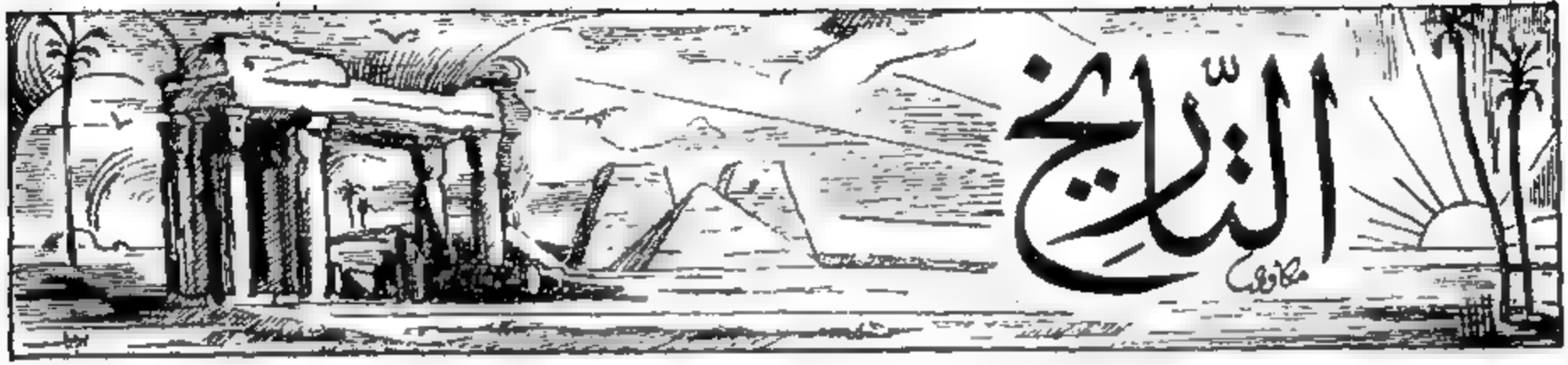
وإن القسم الموسيقى من كتاب « إحصاء العلوم » كان متداولاً في ذلك العصر . يطاول أنفس مؤلفات كبار علماء الغرب أمثال بوتيوس Boethius وجيدو أريزو وغيرها ، بل كان سنداً من الأسانيد الموسيقية تأثرت به الموسيقى الأوروبية . كما تأثرت بمؤلفات الفارابي ، حتى القرن السادس عشر .

ولقد كانت الأندلس كعبة الأوربيين يحجون إليها ، ويتلذذون عليها ، وينهلون من موارد علومها الموسيقية الفياضة ، ويحصلون ما أخرجته قرائح أساطين العرب في هذا الفن كالكندي ، وثابت بن قرّة ، والفارابي ، وابن سينا . وابن الصلت أمية ، وابن باجة ، وابن رشد ، أولئك السادة الأجداد الذين كاثرت مؤلفاتهم في ذلك العصر مؤلفات ارستكسينوس ، وأرسطو ، وأقليدس . وبطليموس وغيرهم من فلاسفة اليونان الذين عرقتهم أوروبا عن طريق العرب .

هذا بعض مجهود الدكتور فارمر ، وبعض فضله على الموسيقى العربية وأهلها ومحبيها لا ينفي به شكر . ولا يقوم به ثناء ، وإن الزمن ، والتاريخ ، والعلم ، لتكفل جميعها بما يضمن للدكتور فارمر جلائل الفخر . ونباهة الذكر .

وكثر محمود محمد الحفني





## موسيقى لدولتين القديمة والوسطى

عندما نعرض الصور الموسيقية التي خلفتها لنا الدولة القديمة في نقوشها لا نرى معازف مستوفاة فحسب ،  
 التي تتألف منها الفرق الموسيقية والعناصر  
 تم بناؤها وتخطت أدوار نشأتها الأولى ، بل نرى أبعد من ذلك . نرى مدينة موسيقية  
 مهذبة غاية في الرقي ، نرى فرقا موسيقية منظمة تقوم بالغناء والترتيل ، تؤلف عادة من ثلاثة عناصر  
 موسيقية هي :

أولاً : المغنى .

ثانياً : اللاعب بالناي

ثالثاً : الضارب بالجنك أو الصنج كالوضح في صورة ١ ،



( صورة ١ ) عازف بالناي ومغنى وعازف بالصنج وعازف بالزمار الزدوجة

من نقوش الاسرة الخامسة : بمتحف القاهرة رقم ٢٣٣

وقد تتكرر أفراد كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة حتى لنرى في بعض الصور مالا يقل عن ثمانية  
 من العازفين بالناي وحده يعزفون معاً في فرقة واحدة . وذلك رغم ما هو معلوم من أن النقوش تمثل  
 الحقيقة بشكل مختصر . ونرى - ولكن في النادر - النافخ في الزمار مشتركاً في تلك الفرق الموسيقية .  
 وسنقصر كلامنا اليوم على العنصر الأول وهو المغنى فنقول :

## المغنى

كان المغنى يجلس فى أثناء غنائه جائئاً على إحدى ركبتيه رافعاً ركبته الأخرى يلوح يده فى الهواء راسماً حركات انتقال اللحن ، ناظماً ترتيب الأيقاع . وبهذه الحركات يقود المغنى الضارب بالجنك واللاعب بالناي . ولذا نجد العازف فى أغلب الأحيان جالساً تجاه المغنى متبّعاً حركات يده ، فضلاً عن ذلك فإن حركة يد المغنى بهذا الشكل المنتظم ينضوى فيها التعبير عن شعوره ومقدار تأثره باللحن ، كما أنها تساعد ذاكرة المغنى على استعادة الألحان فهى له بمثابة النوتة الموسيقية .

وفى الحقيقة كانت حركة يد المغنى عظيمة الأهمية فى الموسيقى المصرية القديمة ، حتى أن الغناء باللغة الهيروغليفية كان يسمى « حسيث أم جرت » ومعناه حرفياً « الموسيقى بواسطة اليد » ، كما كان يرمز للغناء فى النقوش برسم ساعد اليد .

ويعترف علماء الموسيقى فى أوروبا أن حركة اليد فى الغناء المصرى القديم ، ويسمونها « لغة اليد » *Cheironomia* ، هى أصل التدوين الموسيقى « كتابة النوتة » ، فانه بعد مرور عدة قرون على ظهور المسيح ، أى بعد مرور أكثر من أربعة آلاف عام على التاريخ الذى نحن بصددده الآن ، فكرت أوروبا . لأول مرة ، فى تدوين الموسيقى فاستعملت الطريقة المسماة « نويمن » *Neumen* . وهى تدوين بعلامات لا تظهر مقدار حدة كل نغمة بمفردها أو مقدار زمنها ، بل تبين فقط اتجاه اللحن ومقدار ما بين النغمات من المسافات . ويقول الأوربيون أنفسهم ان هذه هى الطريقة المصرية تماماً ، مع الفارق ، أن مصر رسمت باليد فى الهواء وأوروبا رسمت باليد فى الورق . بل إن لغة اليد هى أحدث طريقة تستعملها أوروبا الآن فى تدريس الموسيقى للأطفال بعد أن بقحت وأصبحت طريقة قائمة بذاتها تعرف فى مصر بطريقة « القرار دو » *Tonic Solfa* ، وتتماز بسهولة وتناسها لقوى المبتدىء ، ولذلك تتبعها وزارة المعارف العمومية فى تعليم الموسيقى فى رياض الأطفال . ويعبر فى هذه الطريقة عن النغمات باليد فى الهواء فلكل نغمة من النغمات السبع الأساسية التى يتكون منها السلم الموسيقى حركة خاصة تدل عليها اليد .

وكان الغناء عند قدماء المصريين على النحو الذى لا يزال عليه إلى اليوم فى جميع البلاد الشرقية ، يغمض المغنى عينيه قليلاً ، ويقلص أنفه ، ويشد عضلات الفم ، مع مد رقبته ، وغير ذلك مما يجعل الغناء أنفياً وكان من عادة المغنى - كما هو الحال كذلك فى البلاد الشرقية إلى الآن - أن يضع كف يده اليسرى تجاه أذنه وخده ورقبته بحيث يكون الأبهام من خلف الأذن وذلك ليتمكن المغنى من الضغط به على القناة الهوائية الموصلة بين الأذن والأنف ( قناة استاخيوس ) فتغير تموجات الهواء الموجودة بالقناة فينجم عن ذلك ترعيدات فى الصوت .

# الموسيقى والطب

## مبادئ تشريحية وفسيولوجية عمدة الحنجرة

للطبيب المشهور والكاتب المتفنن القدير

الدكتور عبد الرؤوف حسن

مدير مصلحة فؤاد بجلوان

— — — — —

نمبر

لأشك في أن كثيرين من القراء يتطلعون إلى معرفة شئ  
عن طريقة أداء الحنجرة لهذه الوظيفة الحيوية ، ففيها  
ثقافة ، وفيها طراقة تستحق التسجيل والبيان .

والحنجرة الانسانية في الواقع ، آلة موسيقية وترية ،  
عجيبة التركيب ، هي آية في دقة الصنع .

ولن أدخل مع القارئ الكريم في التفاصيل التشريحية  
التي قد لا يستسيغها ذوقه . ولا يتأتى له فهمها دون مشقة .  
بل سأعرض عليه رسماً تخطيطياً لجهاز مبتكر بسيط يمثل  
كل جزء منه — تمثيلاً عملياً واضحاً — ما يحدث في الحنجرة  
الانسانية عند الكلام أو الغناء .

ففي شكل « ١ » يوجد منفاخ عادي يتصل من الجانب  
باسطوانة بجوقة ، على حافتها العليا غشاء من مادة مرنة .  
وهذا الغشاء مشدود على الحافة العليا ، وبه شق يمر منه  
الهواء ، وأعلى هذا الغشاء يوجد بوق . . . ومن السهل أن  
تصور أن المنفاخ إذا دفع الهواء في الاسطوانة مر خلال  
الشق الموجود في الغشاء ، فاهتزت حافتا الشق ، وأحدثتا  
صوتاً يختلف شدة وضعفاً باختلاف قوة دفع الهواء  
الصادر من المنفاخ . أما البوق الذي يوجد أعلا الغشاء  
المشقوق فمن شأنه أن ينوع الصوت الصادر من الفتحة  
المشار إليها آنفاً .

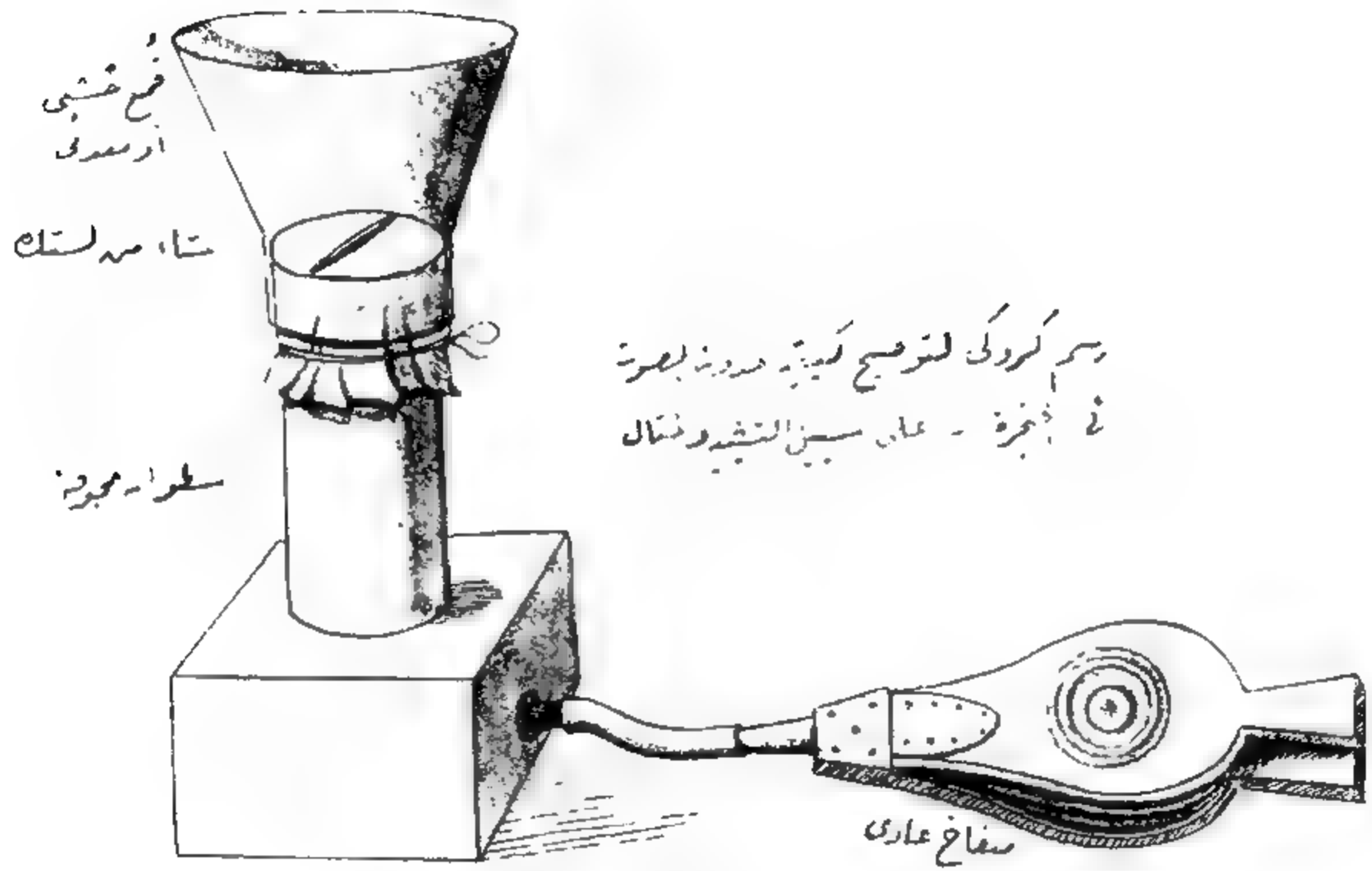
في مقال السابق ، الذي نشر في العدد الأول من مجلة  
« الموسيقى » عالجت موضوعاً صحياً وقائياً ، عن « رعاية  
الحناجر الموسيقية » وهأنذا أعرض اليوم لبعض المبادئ  
التشريحية والفسيولوجية عن الحنجرة .

وأرجو القارئ الكريم أن لا يجفل من عنوان هذا  
المقال ، أو يتبرم به . أو يتوجس خيفة من تعقيده .  
فالطبيب الكاتب حين يتحدث إلى الجمهور من منبر عام  
كمجلة الموسيقى ، إنما يحاول تبسيط الحقائق العلمية والتعبير  
عنها في لغة سهلة ميسورة الفهم ، لا ترهق القارئ العادي  
ولا تكلفه من الأمر شططاً ، بل بالعكس تفتح أمامه  
آفاقاً جديدة من التفكير ، وتحبب إليه الثقافة العلمية ،  
في النواحي التي تتفق مع ميوله الخاصة ، واستعداده العقلي  
وستكون ملاحظاتي عامة ، موضحة بالرسوم ، دون إسهاب  
في الشرح أو إمعان في ذكر التفاصيل التي يستطيع دراستها  
في المراجع العلمية الخاصة .

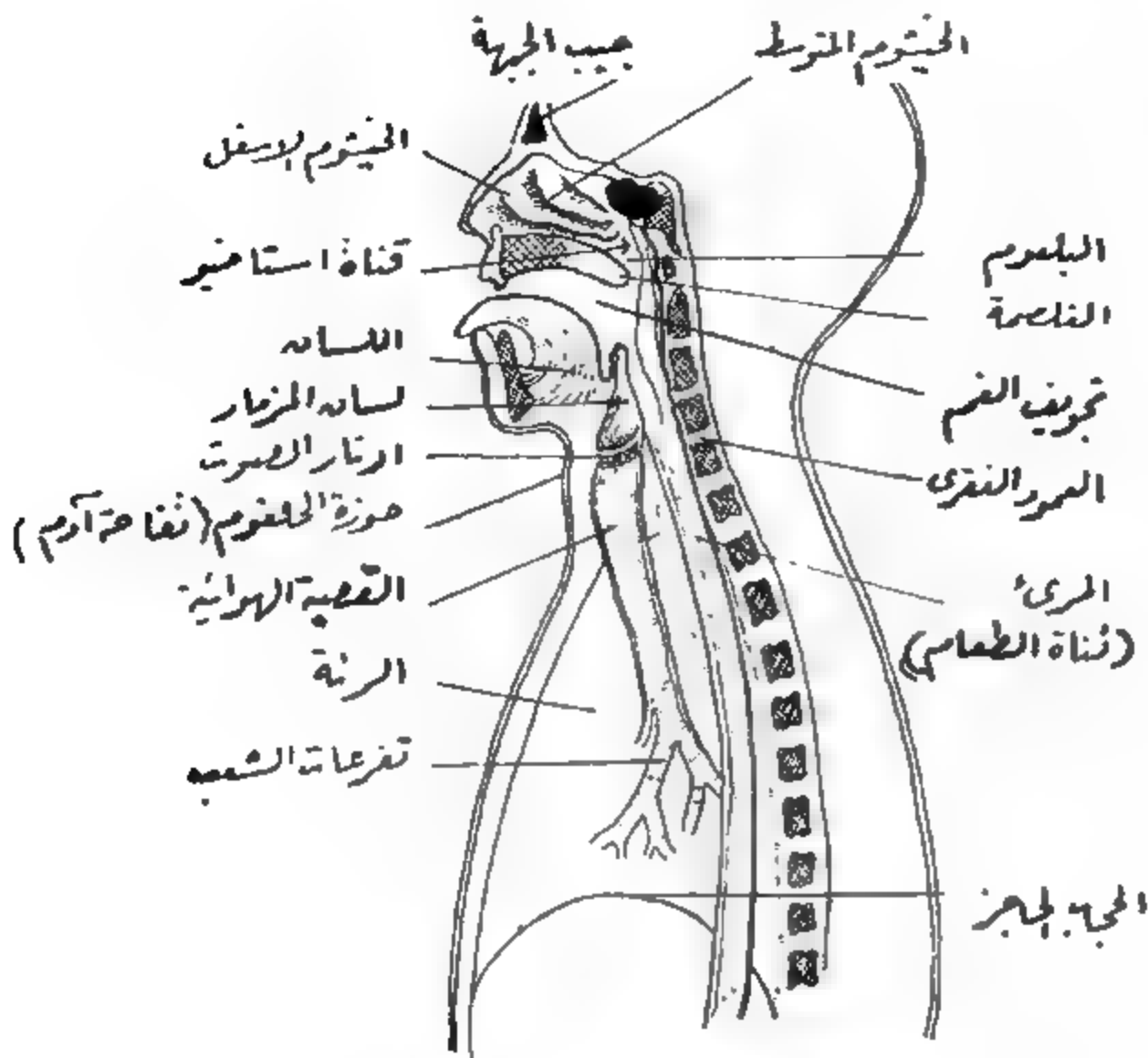
\*\*\*

قد يكون من نافلة القول أن أحاول بيان أهمية  
الصوت الانساني ، فذلك أمر لا يخفى على أحد ، ولكن





شكل ١



قطاع للجسم يبين تفاصيل تشريحية مختلفة

شكل ٢

فاذا استطاع القاري إدراك القوانين الطبيعية التي أدت إلى حدوث الصوت في هذا الجهاز البسيط التركيب ، فانه لاشك قادر على فهم كيفية أداء الخنجر لوظيفتها الفسيولوجية فهماً عاماً ، هو كل ما نحرص عليه في مثل هذا المقال .

وفي شكل ٢٠ ، يرى القاري تفاصيل قطاع للجسم وعليه بيان الأجزاء التشريحية الهامة ، وقد يبدو ذلك الرسم على شيء من التعقيد ، ولكن الاستعانة بتفاصيل شكل ١٠ ، نحل لنا طلاس الشكل الثاني من أيسر سبيل ....

فالرئتان وهما عضوان أسفنجيان



شكل الحنجرة من الخلف

٥٠٠ شكل ٣ ٥٠٠

على جانب كبير من المرونة لها خاصية دفع الهواء بشدة إلى الخارج كما يفعل المنفاخ المبين في الشكل الأول تماماً . والقصبه الهوائية كما تسمى اسطوانة مجوفة تنتهي من أعلا بشق له حافتان هما الأوتار الصوتية للحنجرة . أما البوق المبين في الشكل ١٠٠ ، فتقابلة في الجسم تجاويف الأنف والبلعوم وتجاويف الفم ، وأهمية هذه التجاويف في تنويع الصوت الانساني أهمية بالغة نكتفي بالإشارة إليها في هذا المقام .

وقد يكون من المناسب المبادرة إلى بيان شكل الحنجرة الطبيعي حتى لا يتوهم القارىء أن الأوتار الصوتية تماثل أوتار العود أو الكمان مثلا إذ الواقع غير ذلك تماماً .

ففي شكل ٣٠٠ رسم حنجرة إنسانية ترى من الخلف وقد فتحت فتحاً باعدين الأوتار الصوتية ( كما يفتح الكتاب ) والأوتار الصوتية عبارة عن ارتفاعين بسيطين في الغشاء المخاطي الداخلي للحنجرة وهما مثبتان من الأمام والخلف والفتحة التي بينهما عبارة عن شق مستطيل يختلف شكله أثناء

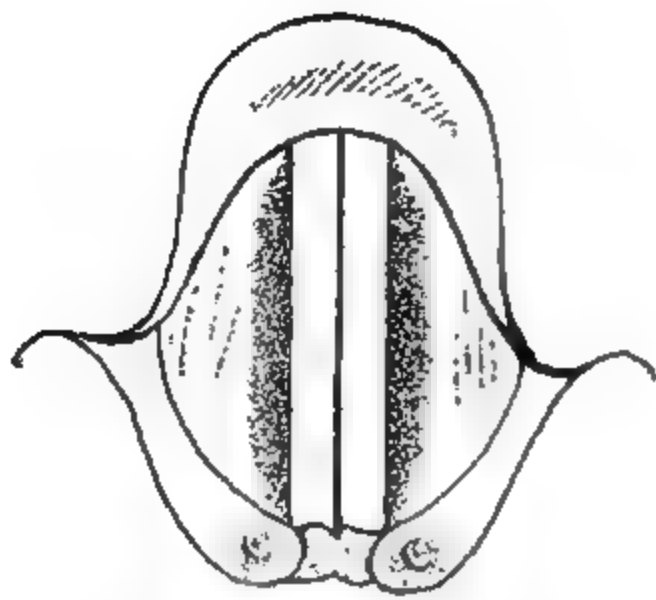
التنفس العادي وأثناء الكلام أو الغناء كما هو مبين في شكل ٤٠٠ . ومنه تبدو صورة الحنجرة كما يراها الفاحص في مرآة الفحص الحنجري بشكلها الطبيعي .

والأوتار الصوتية وتران لها خاصية الانكماش والاقتراب أحدهما من الآخر أثناء الكلام أو الغناء بحيث يتركان بينهما فتحة ضيقة جداً تكفي لمروء الهواء الذي يندفع من الرئة إلى أعلا اندفاعاً يختلف قوة وضعفاً ولكنه يكفي لأحداث اهتزازات سريعة فيهما .

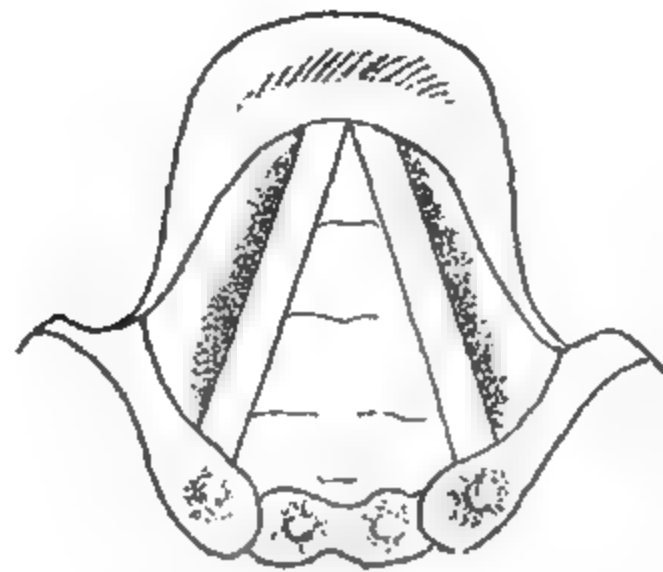
وهذه الاهتزازات الوترية هي منشأ الصوت فالهواء المندفع

خلال فتحة الحنجرة يؤدي بالضبط عمل قوس الكمان حين يمر

على الوتر . ونرجى إتمام الموضوع إلى مقال تال في القريب إن شاء الله



الحنجرة أثناء الكلام والغناء



الحنجرة أثناء تنفس العادي

شكل الحنجرة كما تبدو في مرآة الطبيب الفاحص

٥٠٠ شكل ٤ ٥٠٠

# بحوث فنية

## أموسيقى أم موسيقا

الكلمة ولها صوتان .

موسيقى وموسيقا . وكلاهما

يوناني صحيح ، ولكن الأولى لغة

الأدب واللسان الفصيح .

لقد علمت من هذا ، أن الشرق أخذ

الكلمة بلا تحريف ، اللهم إلا في الكاف التي استبدلها

بالقاف . ولعل من نقلها سمعها مشبعة قليلا في صورتها

الثانية « موسيقا » فوضعها قافا . ولك أن تقول من بعد هذا  
إن الشرق عرب الكلمة دون مسها فكان أمينا فلم يمسحها .

ثم ألا نقسال : لم انفرد في الغناء والعزف بكلمة « موسيقى »

بأخذ اسم المعبودة موسا ذاتها ؟ ذلك لأنه أقدم الفنون وجوداً

فنسب إلى تلك الروح معنى ولفظاً ، ولأنه لسان النفس ولغة

الوجدان فهو أقرب للإلهام ، ومن ناحية فالأغريق ما كانوا

يفهمون ويتصورون الموسيقي فناً مستقلاً عن الشعر . والشعر

مصدره الشعور . وكان الشعراء يستصرخونها إذا استعصى

الشعر على أحدهم : « ياموسى ألهمنى فتلقنهم فتحى في قلوبهم » .

وأما قدمه فلا أنه فطرى . فحيث وجد الانسان ، فالغناء

وآياته ذلك الراعى ويراغته ، وحادى العيس وحدائه ، هذا في

يدانه . وذلك في كلاته .

انظر لهذه الكلمة الكبيرة « موسيقى » وما أجرى عليها ،

إن الاغريق كانوا

يقدمون الفنون العقلية

فينسبونها إلى معبودات ، ويسمون

كل ماله اتصال بفن . بل كل تأديب

نفسى ، وتهذيب روحى ، بموسيقى . فانت

ترى أن موسيقى لدى الروم القدماء كانت تدل على

معنى أوسع مما اصطلاح عليه المحدثون .

هذه المعبودات تسع ، دعا اليونان كل واحدة منهن

بموسا (١) . بعد أن اشتقوها من كلمة موس (٢) . التي معناها

الاستيحاء أو الاستلham .

ومن ثم ترى أن الأصل في الكلمة ، موس (٣) ، فأخذوه

وزادوا عليه ألفاً فصارت موسا ومعناها الملهمة . ولهم فيها

نطقان : إما بالميم المضمومة بضمة عادية كما في موسى « عليه

السلام » ، وإما بيم مضمومة مفتحة بفتح الفم ورفع الصوت

قليلاً كما إذا تجاوزت ولفظت : صُوت ، قُرْم ، نُوم ، عوم ...

فاذا دريت ما تقدم ، بقى عليك معرفة أنهم ألحقوا

بهذا البدن العجز « بقى (٤) » ، للدلالة على النسبة إلى الاسم

الملحق به كقولهم أريتميطيقى من أريتميط ومنجانيقى

من منجان وما إلى ذلك ، فصارت موسيقى (٥) . أما العجز فهو

على حرفين : القاف المكسورة ، والقاف المفتوحة . فتصبح

(1) Mossa (2) Mosssthé (3) Moss (4) Iki (5) Mossiki

انتقلت مع النازحين اليونان الذين كانوا نواة لدولة الرومان . ومع أنهم ساروا سيرة آبائهم واتبعوا ملتهم ، فقد غيروا في اسم تلك الروح الملهمة فنطقوها موزا (١) . فهم حاصروا السنين المسكينة البارزة الطليقة بين المتحركين فقلبوها زايا ، وقالوا موزيكا . ثم تسربت إلى الأمم الأخرى على هذا الأساس ، فنطقت كل أمة بالكلمة حسب مزاجها اللغوي . وتواطئها مع حفظ الزاي .

ولقد يحسن ، وقد جاء ذكر معبودات اليونان التسع : أن تحاط خبراً بأنهم قد جعلوا لكل موسا ، نصبا ، سموه باسم خاص رمزاً لها .

وهؤلاء الموسيات أخوات شقيقات ، وبنات المشتري (٢) ، الذي استولد ملكة (٣) القرائح فأكرمت ، وأتت بكل واحدة منهن . رئيسة فن من الفنون . وربطوهن بصلة الأخوة إيماء إلى أن الفنون العقلية حلقات مشبوبة في بعضها البعض . فأنك واجد خمساً منهن موكلات بالقرص بأنواعه : فالحاسيات . والبلاغة تحت لواء موسا . وموسا ثانية للنجعيات ، وأخرى ثالثة للسررات . ورابعة للغنائيات ، وخامسة للغزليات والغراميات ، وسادسة للرقص . وجميع تلك الفنون يخالطها الموسيقى التي تشترك في جميع مظاهر حياة اليونان : في الحروب ، والأعياد ، والاحتفالات الدينية ، والعزف ، والمسارح وما إليها . تلك سبع كاملة ، ومنهن اثنتان لفنين لا يتصلان اتصالاً ظاهراً بالموسيقى .

تلك الموسيات التسع ، كن يسكن جانب طود أولمب ، ميط الوحي اليوناني في هيكل رب الكنارة (٤) ، كبيرهن وإيادهن . ومن بينهن الحسناء موسا الموسيقى ، التي تدعى « أوطرب » (٥) ، ويصورها الاغريق ، وفي يديها زمارتها أو يراعتها ، واسم هذه الحسناء مشتق من فعل « طرب » (٦) ، ومعناه تلذذ وانبسط ، والمزيد في صدر الكلمة علامة المبالغة ، وناهيك بما يحدثان في النفس والجسد .

ألا تجد معنى القربى بين اسم هذه المعبودة والطرب ؟ وهو كما تعلم ما يلحق الانسان من خفة عند شدة الفرح أو الحزن . وقد ورد أن الطرب مشتق من الحركة ، والطرب هي الحركة التي تظهر عليك وقت الطرب . فإذا أردت التعدي قلت أطرب ، وإذا ماثت الزيادة والتكثير ، قلت طرب ، فيصح بعد ذلك أن تسمى موسا الموسيقى التطريب ، وإذا شئت المَطْرِبَة .

ولقد كان عند العرب مثيل المعبودة موسا ، موسا الشر . سموها شيطانا تحرزاً وصيانة . وصوروها مرة أنثى وأخرى ذكراً وبعد هذا ، فهل لدى العرب ما يقوم مقام موسيقى ؟ وقد عرفت منشأها وسبب تسميتها ، أظنك لا ترد معي في الجواب بلا . ورب معترض يقول ، وما قولك في السماع ؟ ألا ينبغي معناها ، ويحل مكانها ؟

إليك كل ما في الكلمة : أصلها السمع ، وهو ما وقر في الأذن من شيء تسمعه ، والوقر هي النقرة . ونقر تفيد معنى ضرب ، ومنها نقر العود ، أو الدف ، ضربه ليصوت . ومن السمع السماع وهو الغناء وكل ما التذته الأذن من صوت حسن . وهذا الصوت ، إن كان بشرياً ، فيكون الغناء ، وإن كان من آلة طرب ، وملهى من الملاحى ، فيكون العزف ، وهذا يحصل بالطرق بالدفوف ، والضرب بالجلالجل ، ومنه المِعزف وهو الملهى الذي يضرب به كالعود والطنبارة ، وغير ذلك من آلة الطرب . والعازف اللاعب بها ، وأيضاً المغنى لأنه يصوت ، وعلى ذلك يكون السماع جامعاً للغناء والعزف .

ولئن صح أن يجمع السماع النوعين اللذين يتركب منهما الفن ، إلا أنه لا يتعدى معنى الوقر في الآذان ، أى ينقر طبلتها . فينتقل إلى أجزائها ، فيتصل إلى العصب السمعى . فأين هذا بما في موسيقى من المعانى والفن الالهامى ؟

والآن وقد عرفت لفظ موسيقى ومعناها ، فاني سأحدثك عنها طبيعة وفنا

(1) Musa (2) Jupiter (3) Mnemosyne (4) Apollon  
(5) Eferpo (6) Jerpo

# بحث في المقامات

## مشابهات اليكاه

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

ولتكلم الآن على مشابهات لحن اليكاه من الألحان :

١ — لحنه النوى

الأصل في هذا اللحن أن يبتدىء ويستقر على جواب اليكاه « النوى » وأن تكون منطقته مرتبة واحدة : —  
نوى . حسيني . أوج . ماهرور . كردان . . محير .  
يزرك . ماهروران « جواب جهاركا » رمل توتى « جواب نوى » .

ولما كانت منطقة اللحن مرتفعة . بحيث يصعب الاستمرار في الغناء منها ، ونظراً لأن الموسيقى العربية تتبع نظام الأجناس ، فقد يضيف بعضهم ذا أربع من جنس البياتي تحت النوى ، ويجعل ختام اللحن على الدوكاه بدلا من النوى .

ويستبدل بعضهم جواب الجهاركا بجواب الحجاز ، للحصول على حساس للحن ، ويستبقى بعضهم اللحن بدون حساس .

وأما إذا استبدلت أى نغمة أخرى من الدرجات الأساسية ، فيجب أن يميز اللحن ، فيقال « لحن نوى العجم » ، إذا استبدلت فيه الأوج بالعجم ، و« لحن نوى الكرد » ، إذا استبدلت فيه السيكا بالكرد ، و« لحن نوى بوسليك » ، إذا استبدلت فيه السيكا بالبوسليك ، و« لحن حجاز النوى » إذا صور لحن الحجاز على النوى وهلم جرا .

قبل التكلم على ما يشابه لحن اليكاه من الألحان ، نذكر هنا متى يجوز استبدال الجهاركا بالحجاز . ومتى نستبقها في درجتها في لحن اليكاه .

تستبدل الجهاركا بالحجاز ، إن كان المقصود هو البدء بصياح اليكاه « وهو النوى » . ويكون الحجاز عندئذ بمثابة صياح للحساس الأدنى للحن .

أما إذا كان المقصود بالبدء بالنوى هو الدخول بالمرتبة الثانية للحن . فنستبقى الجهاركا كظهير للنوى .

والرأى الأخير أقرب إلى الصحة من الرأى الأول ، أى أن البدء بالجهاركا أصبح من البدء بالحجاز خلافاً لما يزعمه بعض المعاصرين ، لأنه :

أولاً — ورد في الكتب القديمة أن لحن اليكاه يبدأ « بالنوى مُظهِراً » والحجاز ليس بظهير للنوى . بل الجهاركا هي ظهير النوى .

ثانياً — الجهاركا تعتبر أيضاً بمثابة حساس لجنس الراست المنشأ على النوى . وتكوين اللحن يقضى وجود هذا الجنس .

\*\*\*

مقارنة النوتة بالخط الأفريجي

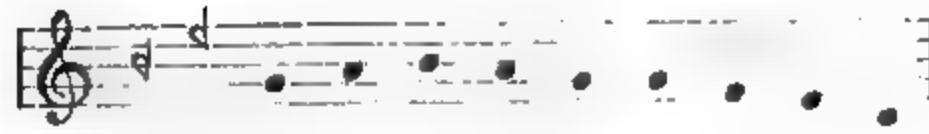
نوتة النوتة

ليس له مثل في الألحان الأفريقية لاختلافه على أبعاد شرقية .

مقارنة النوتة بالنوتة البقاء :



طابع النوتة



بعضه فئات النوتة في حالة الاستقرار على النوتة



وأما في حالة الاستقرار على الدوكاه فغناه كالبيان

لحن النوتة	لحن البقاء
١ - يبدأ بالنوتة ولا يشترط أن يكون مظهرًا	١ - يبدأ بالنوتة مظهرًا
٢ - يستقر على النوتة أو الدوكاه	٢ - يستقر على البقاء أو النوتة
٣ - تستبدل الجهاركاه بالحجاز في جميع سير اللحن إذا اتبعنا رأي القائلين بضرورة الحساس	٣ - يجوز استبدال الجهاركاه بالحجاز عند البدء
٤ - اللحن من مرتبة واحدة يضاف تحته ذو أربع إذا أريد الاستقرار على الدوكاه	٤ - اللحن من مرتبتين

من المصنّع .. إلى يدك

# المصنّع لصناعة الجلود

تحت إشراف مصلحة التجارة والصناعة

إتصلوا بالزعماء بليبسون

٤٣٣٠٧

يحمل اليك شدة فربهم بعد دقائق

بمعرفة قامة من شدة اليه الفاعلة



# الأوبرا وتطورها

## نشأة الغناء المسرحي

عند قدماء المصريين منذ الدولة الوسطى التي قامت حوالى سنة ١٢٠٠ ق.م. وكان على نحو يشبه ما يوجد الآن في القرى المصرية مما ينشده جماعة القصصيين. من قصتي أبي زيد وعنترة وغيرهما مع متابعة الآلات، كالرباب وما إليها. فقد اكتشف عند قدماء المصريين في آثار مدينة طيبة القديمة في مدفن «سيزوستريس الأكبر» ما أثبت أن العمال الذين كانوا يجهدون أنفسهم في العمل طوال النهار حيث تشتد حرارة الشمس، كانوا يتهزون فرصة انتهاء العمل فيجتمعون في ضوء القمر يستروحون إلى قصص يخفف عنهم آلام التعب، وآية ذلك ما عثر عليه من القصص مدونة على البردي القديم «بأبيروس» المحفوظ في دور الكتب بل إن ما حواه ذلك البردي ليظهر لنا جلياً كيف كان المصريون الأقدمون يعتقدون أن في وجود القصص مع الموتى في مدايقهم سبيراً يحادتهم ويخفف من وحدتهم، وكيف كان المصريون يتعلقون بالأدب والقصص ومن أية ناحية كانوا ينظرون إليه. وقد أتى العالم الانجليزى الأثرى «فلندرس بترى» في حكاياته عن مصر القديمة على ذكر كثير من أمثال هذا القصص.

لم يقتصر الأمر على ذلك فقد تقدم التاريخ الموسيقى في السنوات الأخيرة تقدماً باهراً كشف عما كان عند قدماء المصريين من الاتصال الثابت بين الشعر والموسيقى والرقص وملازمة متابعة بعضها بعضاً.

أتى قدماء اليونان بعد قدماء المصريين فكانوا أول من أخرج روايات تمثيلية في أماكن خاصة بها سموها بالمسارح واشتركت الموسيقى في تلك الروايات المعروفة «بالتراجيديات»

«أوبرا» لفظ إيطالى يطلق على كل رواية شعرية مسرحية ملحنة. فهي بذلك الملتقى الذى تتقابل فيه الفنون الأشقاء الثلاثة: الشعر والموسيقى والتمثيل. ويتضح من هذا أن هناك ثلاثة عناصر لا بد أن تشترك معاً حتى تخرج الأوبرا للجمهور تلك العناصر الثلاثة هي: الشاعر الذى يضع الفكرة ويُقصدّ متن الأوبرا، والموسيقار الذى يؤلف ألحانها، والمغنى الذى يقوم بألقائها على الجمهور.

وتفاوت أهمية هذه العناصر الثلاثة بالنسبة لبعضها بعضاً ويختلف تفوق أحدها على الآخرين تبعاً لاختلاف القرون والأزمان. والأوبرا تكون في العادة ذات مبنى غرامى وذلك أن روح الموسيقى أكثر ما يتجلى في الحب. وكما يقول «فاجنر» ملك الأوبرات في العالم «إن الموسيقى امرأة والمرأة لا يمكن أن تعيش بغير الحب»

والأوبرا وليدة ما اصطلاح على تسميته بالقصص الموسيقى وهو ما كان لدى الممالك القديمة من القصص التي لم تكن الموسيقى عنصرها الجوهرى بل كانت مساعداً كاليا لها.

كان الشائع أولاً أن ذلك القصص الموسيقى بدأ ظهوره عند قدماء اليونان فيما أخرجوه من رواياتهم ومآسيهم «تراجيديات» غير أنه بعد حل الرموز الهيروغليفية وتقدم علم الآثار المصرية بما كشفت عنه المدافن والنقوش، ظهر بطلان هذا الزعم. وثبت أن شجرة ذلك القصص الموسيقى تمتد جذورها إلى أبعد من قدماء اليونان، وأن أول من فكر فيها هم قدماء المصريين. فقد أثبت العالم الفرنسى الأثرى «ماسيرو» في أواخر القرن التاسع عشر أن تاريخ هذا القصص قد ابتداء

والتي كان الغرض منها تمثيل قوة الطبيعة في آلهتهم . ولم يكن يشترك في تلك الروايات غير آله واحدة هي القيثارة . ثم دخلت الأناشيد في تلك الروايات حتى أصبحت أهم أجزائها . وما اشتهر في ذلك أناشيد سقراط . ثم ظهر في مدينة « كورنت » مغن اسمه « اريون » تقدم بأناشيد تلك الروايات حتى بلغ عدد المشتركين في النشيد الواحد أكثر من خمسين منشداً . ولما جاء عهد « اسبرطه » دخلت في الروايات الأناشيد الحماسية .

ظل الأمر كذلك حتى جاءت العصور الوسطى ففكر جماعة البروتستنت - نظراً لما كان ينزل بهم من الظلم والاضطهاد - أن يلتجئوا الى الكنيسة ليستخدموها في تخفيف تلك المظالم فبدأوا يضعون الترتيلات يمثلون فيها سيدنا عيسى ويصورون ما ينزل بأهل هذا المذهب من الجور والاستبداد وكانوا يطلقون على تلك الترتيلات « أسرار الكنيسة »

وكان يشترك في توقيعها القسس ، وهم أئمة الدين ، بقصد التأثير على الشعب . وقد بلغ فعلاً من إقبال أهل أوربا على هذا النوع من الترتيلات أن ضاقت الكنائس ذرعاً بزائريها فاضطروا الى استخدام صحون الكنائس . فلما ضاقت أيضاً عن أن تسع تلك الجماهير الحاشدة ، خرجوا إلى الاسواق . والحقيقة أن الكنيسة ، بما فعلت ، قد أوجدت في جميع أوربا هذا الشعور العظيم ، شعور وجوب ارتباط الموسيقى بالشعر على مرسع واحد .

وليس في كل ما ذكرناه إلا مجرد تاريخ مختصر للقصص الموسيقى البسيط وما دخله من الأناشيد والترتيلات ، فكان أساساً تولدت منه فكرة الأوبرا التي لم يهتد إليها العالم إلا في أواخر القرن السادس عشر ، كما سنبينه مستقبلاً .



## حياة جديدة في سبعة أيام

ان كل ما زريده منك هو عشر دقائق كل يوم لمدة سبعة أيام لنريك أننا نستطيع أن نخلق منك مخلوقاً جديداً . نضيف الى وزنك ونزيد مقاييسك ونزوي عضلاتك ونزيل خجلك وتقوى إرادتك ونعطيك جسماً جديداً ونشاطاً لاحد له وأعصاباً كالصلب وإرادة من حديد . وتبدو الصحة في عينك وفي مشيتك ومعاملتك للناس ومعاملة الناس لك . لأن الجسم الجديد والنفس الجديدة اللتين نريهما لك سوف يكفلان لك إعجاب واحترام كل من يراك

كتاب الإنسان الكامل يريك في ١٠٠ صفحة كبيرة بالصور كيف تحصل على كل ذلك . يرسل بغير مقابل فقط املا هذا الكوبون وأرسله الآن .

معهد الجوهري للتربية البدنية والعقلية

أرجو أن ترسلوا إلى نسخة من كتابكم المجاني « الإنسان الكامل » في تحسين الصحة وتنمية الجسم والشخصية وعلاج الأمراض المزمنة والعيوب الجسدية والنفسية بالطرق الطبيعية وقد وضعت سطوراً تحت ما يهمني مما يلي :  
السمعة . قصر النامة . ضعف الأعصاب . الصعف التأسلي . العادة السرية . الاحتلام . الأرق . الهم والكآبة . الخجل . ضعف الذاكرة . الشعر . النظر . الجلد . الدفاع عن النفس . عيوب الوجه . السن .

الاسم

العنوان

أكتب باسم محمد الجوهري ١٠ شارع قطرة غمرة مصر

## خاص بطل المدارس

اطلبوا أنجباً والنظارات لقصص البصير

## المجزه ٥ قروش صايف

مجلات يسامي سالتيل

٤٥ شائع غابرين بينن الذورابمبر

الشف على النظر جانا

نوجه بظرمبتيخدي الحكومة والطلبة الى ان كشفنا

حاز النجاح الشام لدى القومسيون الطبي

اطلبوا حجة كرس لسن

## يفطر الصائم

قال بعض الفقهاء ، بحضرة الرشيد ،  
لابن جامع المغنى المشهور : « الغناء يفطر  
الصائم » ، قال ما تقول فى بيت عمر بن  
أبى ربيعة « أمن آل نعم أنت غاد فبكر ،  
أيفطر الصائم ؟ قال : لا . قال : إنما هو  
أن أمد به صوتى ، وأحرك به رأسى  
فيصير غناء .

## إذا تكلمت الملوك !!

عزف الموسيقى ليزت مرة فى بلاط  
القيصر فى بطرسبرج ، وفى أثناء العزف  
تساقط القيصر الحديث مع جارته ، فكظم  
الموسيقار غيظه هنية ، ولكنه رأى حديث  
القيصر متصلاً ، وصوته يرتفع رويداً ، هنالك كف  
ليزت عن العزف وسكت ، فسأله القيصر ، دهشاً ، عن  
سبب سكوته ، فأجابه منحنياً فى احترام شديد . إذا  
تكلمت الملوك ، وجب الصمت على الخدم .

## أثرة !

قعد مغن يوماً يأكل مع زوجته ، فقال لها اكشنى  
رأسك ففعلت ، فقرأ « قل هو الله أحد » فقالت ما الخبر ؟  
قال لها إن المرأة إذا كشف رأسها لم تحضر الملائكة ، وإذا  
قرأت « قل هو الله أحد » هربت الشياطين ، وأنا أكره  
الزحمة على المائدة .

## ولى عهد

قيل لمغن غن لنا كذا ، ثم بعده كذا  
فقال ويلك . لا تقترح صوتاً إلا بولى عهد ؟

## لا تدرى اليسرى ما تفعله اليمنى

دعت سيدة نبيلة الموسيقى فردى إلى  
بيتها ، وأسمعه عزف ابتها على البيانو ،  
وكانت معجبة بها الإعجاب كله .

وما كادت البنت تنتهى من العزف حتى  
سارعت الأم إلى فردى تسأله ، فى غر  
وإعجاب ، رأيه فى عزف ابتها

فقال الموسيقىار . مبتسماً ، يلوح لى  
ياسيدتى أن ترىة ابتك ترىة دينية بحته ،  
فان يدها اليسرى لا تدرى ما تفعله يدها اليمنى .

## بحجة ! ؟

غنى مغن ، فقيل لبعض الندماء كيف ترى ؟ فقال :  
ويحسب الندمان فى حلقه دجاجة يخنقها تلعب

## نبوة

اشترى والد فردى لولده ، وكان فى الثامنة من عمره  
يانو كان مستعملاً ، وفى حالة غير جيدة ، فعهد به  
لأحد الصناع ليصلحه ، وكان اسم هذا الصناع كافالينى  
وما أشد دهشة والد فردى عند ما فتح البيانو بعد  
تصليحه فرأى مكتوباً عليه « أنا استيفانو كافالينى قت  
بتصليح هذه الآلة مجانا حين تيت عبقرية فردى الصغير ،



## أبو ريحانة وسويد

قال الأصمعي مررت بدار الزير بالبصرة . فاذا شيخ  
قديم من أهل المدينة من ولد الزير يكنى أبا ريحانة بالباب  
وعليه شملة تستره فسلمت وجلست إليه .

فبينما أنا كذلك . إذ طلعت علينا سويد تحمل قرية .  
فلما نظر إليها . لم يتمالك أن قام إليها . فقال لها بالله غنى صوتاً  
قالت إن موالى استعجلوني قال لا بد من ذلك . قالت أما  
والقرية على كتفي فلا . قال أحملها وأخذ القرية منها فاندفعت  
تغنى .

فؤادى أسير لايفك ومهجى

تفيض وأحزاني عليك تطول

ولى مقلة فرجى يطول اشتياقها

إليك وأجفاني عليك همول

فديتك . أعدائى كثير وشقى

بعد وأشياى لديك قليل

فصرخ صرخة ورمى بالقرية إلى الأرض فشققها وقامت  
الجارية تبكى وتقول . ما هذا جزأى منك . أسعفتك بحاجتك  
فعرضتني لما أكره من موالى . فقال لا تغنى فان المصيبة على  
حصلت . ثم نزع الشملة ووضع يدا من قدام ويذا من خلف  
وباع الشملة وابتاع لها قرية جديدة وقعد بتلك الحال . واجتاز  
به رجل من ولد على بن أبى طالب رضى الله عنه فعرف حاله  
فقال يا أبا ريحانة . أطلك من الذين قال الله تعالى فى حقهم  
« فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين »

فقال يا ابن رسول الله ولكنى من الذين يقال لهم .

« فبشر عبادى الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه » فضحك  
وأمر له بألف درهم .

## بحكم القانون

زار ملك البرتغال . باريس . وكان مولعاً بالعزف  
بآلة الفيولنسيل . فأراد أن يستدعى الموسيقار روسينى .  
ليسمعه عزفه . ويبدى رأيه فيه . فلما جاء وعزف الملك  
أمامه أصفى إليه . حتى إذا انتهى وألقى بالقوس من يده  
طلب إلى الموسيقار رأيه فى عزفه فقال :

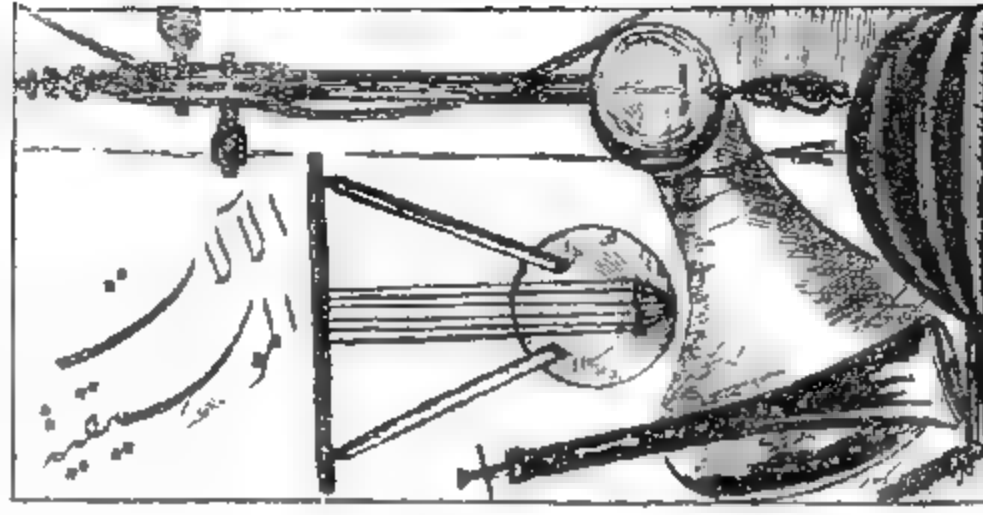
« لا بأس به بالنسبة لملك يخول له القانون أن يفعل  
ما يشاء . »



اقصدوا

دار المطبوعات الزاوية

لطبع ما يلزمكم من مطبوعات بجميع اللغات



# آلة الكمان



تشغل آلة الكمان المحل الأول من جميع الآلات الموسيقية في العصر الحاضر ، وقد زاحت - هي وأمرتها - سائر الآلات الوترية ، كما أصبحت لها السيادة عليها منذ أكثر من قرنين ، لا تراحمها في تلك السيادة آلة أخرى غير البيانو ، الذي أصبح لسهولة استعماله أكثر الآلات ذيوماً في العالم ، وإن لم يستطع أن يضعف من مركز آلة الكمان أو أن ينال من سيادتها على الآلات الأخرى . ذلك لأن البيانو والكمان آلتان لا يتضاربان ، فلكل منهما ناحية من الفن لا تراحم إحداهما فيها الأخرى .

فأما البيانو : فانه كما يقول الموسيقار المعروف ، ليزت ، وقد استطاع بقوة الهارموني التي يشتمل عليها ، أن يحرص فيه جميع الفن الموسيقى ، وإن في السبعة النواوين التي يحتويها ، ما يغني عن مجموعة آلات فرقة موسيقية ، وإن الأصابع العشر ، لكافية أن تخرج على البيانو من الهارموني ، ما يخرج به مجموع فرقة بها مائة آلة .

فأفضلية البيانو إذن هي من ناحية سهولة استعماله ، وما أودع فيه من قوة تعدد التصويت ، مما لا يمكن لآلة أخرى أن تجاريه فيه . فأما الكمان ، فتنبأ مكانة أخرى من الفن ، ذلك بأنها سلطنة العواطف ، وملكة الآلات جميعها في الترجمة عن الشعور . ومن أبدع ما كتب في ذلك قول هابن ، الفيلسوف والشاعر الألماني لكبير . الكمان آلة لها أمزجة البشر تتكلم بشعور العازف بها ، وتكشف أسرار عواطفه ، تنقل عنه في جلاء ووضوح أقل التأثيرات

وأضعف الانفعالات ، ذلك لأنه يضنها أثناء التوقيع على صدره فتحمل على أوتارها ضربات قلبه .

ومن المدهش أنه رغم ما للكمان من المنزلة الرفيعة في جميع العالم فانه لم يتطرق إليها أقل تغيير في صناعتها منذ أكثر من قرنين ونصف قرن ، وذلك بالرغم مما حاوله الكثير من الفنانين ، مع أن البيانو لم يستكمل شكله الحالي إلا في أوائل هذا القرن .

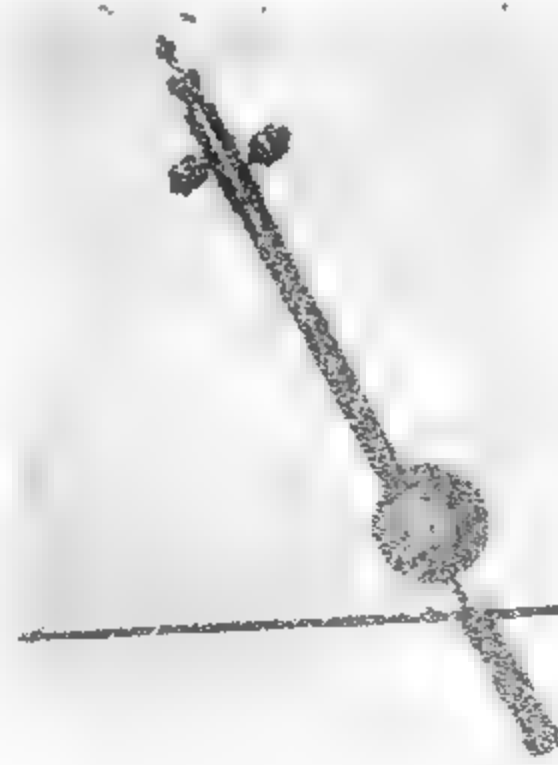
وأقدم آلة وترية وقع عليها بالفوس في تاريخ العالم كله ، آلة

هدية قديمة جداً ، يرجع عهدها إلى خمسة آلاف عام قبل الميلاد .  
اسمها « رافاناسترون » *Ravanastron* ، كانت ذات وترين ، غير أنها  
لم تتقدم فماتت .

ويرجع للعرب فضل إحياء آلات القوس ، فقد أوجدوا في  
القرون الأولى بعد الميلاد الآلة الوترية المعروفة « بالرباب » وكانت

ذات وتر واحد ، ثم تقدمت ، همة العرب  
أيضاً ، وأصبحت ذات وترين متساويين  
في النغمة ، ثم ذات وترين متفاضلين  
فيه ، ثم ذات أربعة أوتار يتفاضل  
عاط كل اثنين منها على الآخرين .  
وتنوعت أشكالها .

وتلك الرباب العربية هي أساس آلة  
الكان ، فقد انتقلت تلك الآلة مع العرب  
إلى الأندلس ، ومن ذلك الحين فقط ،  
بدأت فكرة صنع الآلات الوترية ذات  
القوس تظهر في أوروبا ، فقد صنع



« رباب مصر والشرق الأدنى »

انتشرت تلك الآلة بعد ذلك ، فعمت أوروبا في القرن الرابع  
عشر ، وأخذ يدخل عليها التغيير شيئاً فشيئاً حتى آخر القرن الخامس  
عشر ، فسميت تلك الآلات « الفيولا » ومعناه الوتر . وقد صنع  
منها على مرور الزمن أنواع مختلفة الحجم .

وفي القرن السابع عشر عم لفظ « فيولا » *Viola* ، جميع الآلات

الوترية ذات القوس ، وكان أهمها في  
ذلك الوقت نوعان ، الأول سمي فيولا  
الذراع « *Viola da braccio* » وكانت  
تحمل أثناء التوقيع على ذراع العازف بها .  
كما هو الحال الآن في آلة الكمان . وأما  
الثاني فسمي فيولا الركبة « *Viola da gamba* »  
وكان يصعب العازف بها بين رجليه أثناء  
التوقيع ، على النحو الذي تستعمل فيه الآن  
آلة « الميولنسل »

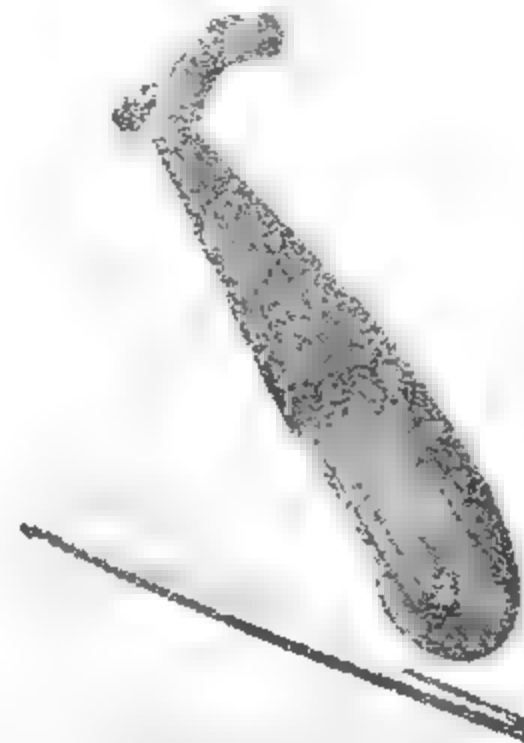
وكانت كل تلك الأنواع ذات ستة  
أوتار مشدودة في مستوى واحد ولذلك

الفرنسيون آلة تماثل الرباب كان من المعتد على العازف  
العربية سميها ربيبة « *Rubetie* »  
أو ربيله « *Rubella* » كما  
أن يوقع على الأوتار الوسطى  
منها . بل كان لا بد له من

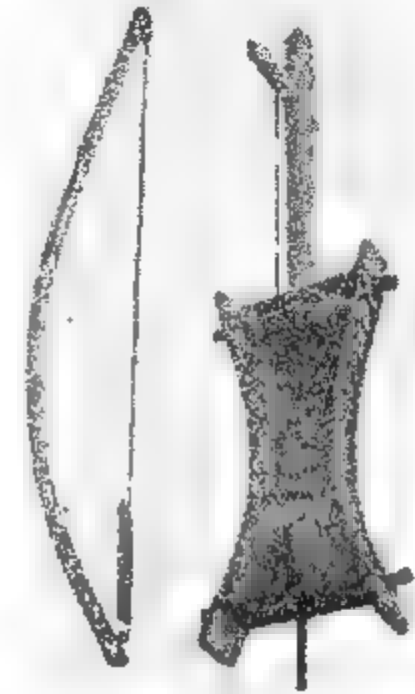


« الرباب التركي : الاربنة : »

العزف على ثلاثة أوتار في وقت واحد . وبعد  
أن عاشت الفيولا بهذا الشكل ذات ستة أوتار ،  
أكثر من قرنين عدل الأوربيون عن ذلك



« رباب بلاد المغرب »

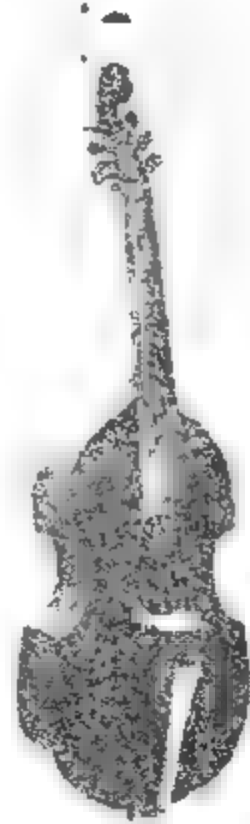


« رباب الشاعر »

صنع الياباني نفس هذه الآلة وسموها أيضاً  
ريكة « *Rubeen* » ، أوربيك « *Reber* » . وظاهري  
كل هذه الألفاظ اشتقاقاً من كلمة « الرباب »



ورجعوا إلى فكرة العرب في وجوب عدم زيادة الأوتار على أربعة كما كان الحال في الرباب . وبذلك تطورت الفيولا في منتصف القرن السابع عشر وصنعت آلة أصغر منها قليلا مشدود عليها أربعة أوتار فقط ، أطلق عليها اسم فيولون أو فيولينو ، مصغر فيولا ، وتلك الآلة هي مانسية حتى الآن آلة الكمان .



آلة الفيولا  
في منتصف القرن السابع عشر

وقد صادت آلة الكمان ، على شكلها الأخير ، إقبالا عظيما من سائر شعوب العالم ، سيما بعد أن منحها الموسيقار منفردى الطلياني السيادة على آلات الأركستر ، فيما وضعه من الآوبرات التي انتهج منهجه فيها جميع معاصريه وخلقائه .

وتسمى الأوتار الأربعة للكمان هكذا :



وأما منطقة الأصوات التي تخرج من تلك الآلة فهي المينة في هذا المدرج الموسيقي :



واختص بصنع آلة الكمان في بادىء الأمر منطقة محدودة من أوروبا ، هي بلاد الديرول وشمال إيطاليا ، وكانت أسرة أماتى « Amati » أخذ الأسر التي اشتهرت في صناعة هذه الآلة ، في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، في كريمونا إحدى مقاطعات سهول لومباردى بإيطاليا ، وأخذت عنها أسرة ستراديفارى « Stradivari » . وبفضل هاتين الأسرتين بلغت صناعة الكمان أوج الكمال في أوائل القرن

الثامن عشر . بل إنه رغم إقبال الشعوب على هذه الآلة إقبالها العظيم . وتسابقها في تأسيس المصانع المتعددة ، خصوصا في ألمانيا ، فقد ظل اسم أسرتى أماتى وستراديفارى علما على نهاية ما بلغت صناعة آلة الكمان من الجودة والالتقان . وقد فشلت كل محاولة أريد بها بذر الآلات التي خلقتها لنا هاتان الأسرتان .

وتصنع آلة الكمان من خشب الصنوبر . ويخزن الخشب قبل صناعته حتى يتم جفافه فلا تتغير نسب الأبعاد التي صنعت عليها القطع المختلفة المكون منها الصندوق المصوت والتي يجب أن تبقى دائما ثابتة على المحر الذي مضطها عليه الصانع ، حتى تتوافق الاهتزازات الصوتية الناشئة من كل من تلك القطع على الاهتزازات الصوتية الناشئة من الصندوق الكلى المصوت .

وتتوقف جودة آلة الكمان ، على جودة الخشب وإتقان الصنعة ، ومراعاة دقة النسب بين القطع المكونة منها الآلة . وكلما قدمت الكمان في الاستعمال ، أصبح خشبها أكبر مرونة . والأصوات الصادرة منها أرق وأحلى ؟

ظهر حديثا

الجزء الأول

من كتاب

دراسة الفنانين

تأليف الأستاذ

دكتور محمود أحمد الحفني

مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية

ومراقب مدرسة الممد

يطلب من إدارة المعود بشارع الملكة نازلي بمصر

مضيفي رضى بانك

رئيس المعهد الملكي

للموسيقى العربية

# سيف

## مسابقة العدد الماضى

النأى . العود . الكمان . القانون

الأسئلة	الاجوبة
١٠ . أى هذه الآلات مصرى بحت ؟	النأى
٢٠ . أيها أقدم عهداً وأيها أحدث ؟	أقدمها عهداً النأى ، وأحدثها الكمان
٣٠ . أيها أكثر انتشاراً فى الشرق ؟	العود
٤٠ . أيها انحدر فى تطوره من الرباب ؟	الكمان
٥٠ . أيها كان أساساً لاختراع البيانو ؟	القانون
٦٠ . أيها أقرب إلى الصوت الانسانى فى أداء اللحن ؟	النأى والكمان

وقد تلقت المجلة إجابات وافرة العدد من كرام القراء الذين لم يقتصروا فى اجاباتهم على الرد لحسب ، بل شجعونا بكلمات تنم عن أدبهم وطيب عنصرهم .

ومما زاد فى اغتباطنا أن كان الصواب كل الصواب حليف إحدى الأوانس فالت الجائزة الأولى وهى الأنسة فردوس ابراهيم .

وقد أجاب كثير من حضرات المتسابقين إجابات موفقة ، إلا أنهم اقتصروا ، فى جواب السؤال السادس ، على ذكر آلة واحدة بدل اثنتين ، فعدتها اللجنة صحيحة أيضاً .

ونظراً لكثرة عددهم فقد أجرت اللجنة بينهم عملية « القرعة » ، ففاز بالجائزة الثانية حضرة محمد عبد العزيز سلام افندى ، وكانت الجائزة الثالثة من نصيب حضرة فريد عبد الهادى احمد افندى

وفيما يلى أسماء حضرات من وقفوا إلى حل هذه المسابقة :

## بيان أسماء الذين وقفوا الى حل مسابقة العدد الثانى من المجلة

الاسم	العنوان
١ - الآنسة فردوس ابراهيم	١٥١ شارع السبتيه مصر (وقد تفوقت بالأجابة الصحيحة على السؤال السادس)
٢ - محمد عبد العزيز سلام افندى	دبلوم فى الترية والآداب، موظف بدار المحفوظات العربية بالقلعة
٣ - فريد عبد الهادى احمد افندى	بقلم الحوادث بمصلحة الموانى والمناظر بالاسكندرية
٤ - محمود حامد افندى	تلميذ بالسنة النهائية بمدرسة التجارة المتوسطة بالمنصورة
٥ - عبد الحميد رفعت شيعه افندى	٤ شارع المغاورى باسكندرية
٦ - عبد المنعم محمد الشربيني افندى	١٣ شارع الاديى، جليمونوبولو، رمل الاسكندرية
٧ - محمد حامد صبح افندى	موظف بمديرية بنى سويف
٨ - محمد على افندى	كنجاني، ١١ شارع الخديو الاول « مطبعة مصر » اسكندرية
٩ - يوسف رحمن افندى	٣١ شارع الشيخ قمر بالعباسية مصر
١٠ - خليل الوحش افندى	٩١ شارع السبتيه بولاق مصر
١١ - زايد حسن جمعه افندى	٧٧ شارع قواد الاول بمحل البنات مصر
١٢ - قسمت زين العابدين	حلوان
١٣ - حامد طه العبد افندى	٢٢ شارع محرم بك باسكندرية
١٤ - آنسة ف. ج. ف.	٢٢١ شارع الملكة نازلى مصر

أما الجائزة الاولى فهى آلة كان كاملة «١»  
 وأما الجائزة الثانية فهى اشتراك سنه فى مجلة الموسيقى  
 وأما الجائزة الثالثة فهى اشتراك نصف سنة فى مجلة الموسيقى

## تظهر فى العدد القادم مسابقة فنية طريفة

# أرباب الموسيقى وفلسفتها

## الموسيقى والسر

في رأى طاغور

رابندراناث طاغور ، الفيلسوف الهندي ، شاعر غير منازع ، سلخ من العمر سبعين وأربع سنوات ، ولا يزال قى الروح صياً .

لم يكن طاغور بحاجة الى التنويه والاشادة فعرفه الى القراء فما نحسب عالماً ، ولا أديباً ، ولا متادباً إلا قرأ لطاغور واستهوته فلسفته الحكيمة ، وأدبه الرائع المبين ، وحكته الصافية .

وهو فوق ذلك موسيقى مطبوع : يستدق له النغم ، وتنقاد الألحان ، تصد القصائد ونظم الاناشيد ، وأبداع فيها ما شاء له الابداع ولكنه ، في شاعريته الممتازة ، يأبى على الشعر الذى يصاغ منه الغناء أن يتحيف اللحن ويجعله ردفاً يتأثره وما كان الشعر إلا ليجمل الألحان .

\*\*\*

« والموسيقى عنية بنفسها فلماذا نقفها من الشعر موقف الجارية ؟ ألم تر إليها يتجلى سلطانها حين يخفى الشعر وتحتجب الكلمات ؟ ذلك بان قوتها القاهرة كامنة فى ملكوت الخرس والاعياء ، تفصح بما لا يبين عنه الشعر إطلاقاً .

\*\*\*

كذلك يقول الفيلسوف الشاعر وعنده « ان الشعر كلما خف عبؤه عن انشودة كان ذلك خيراً لانشودة نفسها ، فالشعر للأغاني الجيدة هندستان لا أهمية له ، إلا أن يفسح الطريق للحن فيبلغ غرضه دون غل أو قيد . والغناء لا يبلغ غايته من الكمال إلا إذا أتيح لألوان ألحانه أن تنطلق فى حرية وخلوص ، هنالك تخلق القلب وتصعد بالنفوس الى ملكوتها العجيب . وكما أن المرأة فى بلادنا تلتزم طاعة بعلمها فتكسب بتلك الطاعة سيطرتها عليه ، فكذلك الموسيقى تخدم الشعر وتمشى طوع كلماته ، ولكنها صاحبة السيطرة على الأغاني .

كنت أحس ذلك كلما قصدت أناشيدى ، وإذا كنت أصوغ هذه الانشودة .

لا تكتمى السر عنى انى أحبك جهدى  
أفضى به يا حياتى أفضى به لى وحدى

و كنت أترنم بها فى هدوء ، أحسست أن ليس من قدر الشعر أن يبلغ بنفسه الماية التى ينتهى إليها اذا احتواه اللحن بل لقد خبرنى اللحن أن ذلك الشعر الذى تلمفت الى سماعه قد اختلط بسر مروج الغابة الخضراء ، تحوطه فى سكون الليل أشعة القمر البيضاء ، ويحجبه ستار أزرق من أفق لا نهاية له ، ذلك هو السر العميق للأرض والهواء والماء .

ولقد سمعت فى صباى أنشودة مطلعها :

أيها الغريب ، وهو بقلبي من كساك الثياب نوراً وسحراً ؟  
فأيقظ ذلك السطر المفرد فى مخيلتى صورة تلازمنى حتى اليوم .

ولقد رغبت يوماً أن أصوغ أغنية من نظمى على وتيرة ذلك اللحن الذى كان يحوم فى رأسى فنظمت وأنا أغنى ذلك اللحن : —

غريبة الدار والوطن عرفت معنك من زمن

تحدثت من شاطئ النهر مسارح الفكر والفطن

ولو أتى لم أكن أدري كيف أتم قصيدتى إلا أن سر اللحن قد أفضى الى بعدوبة تلك الأجنبية وحلاوتها . إنها هى ، ذلك ما كانت تؤكد لى نفسى . هى ذلك الرسول الذى يفد علينا دائماً من الشاطئ الآخر للمحيط المملوء بالأسرار . هى تلك التى خلبت قلوبنا بالرغم من طول تعاقب صباح الخريف الندى ومساء الربيع الزكى ، وجعلتنا نتطلع الى السماء نصفى الى تلك الانشودة . هى الفكرة . هى الألهام .

ولقد حملنى هذا اللحن الى باب تلك الاجنية الفتاة ، هنالك عرفت كيف أتم قصيدتى . .

وكذلك يحلى طاغور بفلسفته البيانية الخلابة عن مواطن الحق فى أثر الموسيقى والشعر ، وينزل كلا منزلته ومكانته . وهو فى ذلك جد مصيب .

# الغناء

وصف أدبي للأستاذ صاحب التوقيع

— ٢ —

سمعنا اللحن البديع . والصوت الجميل والآهة الصادرة  
من قلب مجروح إلى أقدمة معذبة . وأرواح حائرة .  
وضمائر مصورة عليها كل ألوان الفتنة والشقاء . تدل عليها  
عين . تراق عبراتها . وه ليل . ينادى .

عبرت الأغنية العذبة الجميلة الغردة الشادية عن كل  
ما يحتلج بالفس . ويصطدم بالقواد . وذهبت في سحرها  
وفي لينها تستلب اللب . وتستخرج من مكان النفس  
آلامها . وتبعث آمالها كيف شئت .

وصاح المغنى يناجى . وكلنا سميع عندما كان ينادى .  
والقلوب حيرى واجفة . والآذان مرهفة مصغية .  
والأرواح صادقة ظالمة . فكأنك فتحت لها عيناً سلسيلاً  
عذبة المورد . صافية المهل تستقى منها وتستحلب حلاوتها  
وترضى بما قسم لها وتنشد الرى . ولكن شتان بينها وبين  
ما تطلب . وهيات لها أن تنال بغيتها .

وغطى المغنى بصوته على العبدان والكمائن . وانطلق  
بضرب على أوتار عقيرته . فأخفى كل ماعداء . وبدأ  
الصوت منطلقاً في وسط من السحر . وفي هدوء من  
الصمت . وفي سكون من الاصغاء . وانتهى بأهة ناعمة  
لينة . وفي لينها فعلت ما لم يفعله أقوى الأصوات . ولا  
أعلى النغمات .

— ٣ —

هذه النغمات الصادرة من حنجرة هذا المغنى الصادح .

١ —

سمع الانسان الأول خريف الأمواه . وزفيف الرياح  
وتضارب الأغصان . وصوت الأحجار الساقطة من أعالي  
التلال . وتفريد الطيور على الأفان . فتبادرت إلى ذهنه  
فنون من النغمات . كانت بسيطة في مبدئها . لاتعدو ضربات  
بعضاً على قطعة من حجر أو خشب . ثم تدرجت إلى  
أن كانت الموسيقى بجلالها وسحرها .

وذهب الانسان الأول يعمل ويكدح . حتى إذا ملأ  
بطنه واستوفى شرابه . ونام واستراح . ثم استيقظ في  
نشوة من اللذة . أو انطلق في شعور من القناعة والرضى  
صاح معبراً عما أحسه من عاطفة . فكانت أغانيه في  
بساطة أنغامها لاتعدو : آه وإيه ولا لا . . . . . إلى آخر  
ذلك من نغمات تدرجت في التركيب والتحرير والتبديل  
والتعديل . واثبتت لى نفسها وقد قيدت بأوزان وقوانين  
ونغمات ما بين الصبا والحجاز . إلى آخر ما يعرفه أرباب  
الفن .

وهكذا . إذا تحركت أهواء المرح . ونزعات الرضى  
في نفس الانسان . انطلق من غناء وترتيل يسر النفس .  
ويثير القلب . ويبعث بالفراغ المدفون . ويرسل بالصباغة  
الكامنة بين الضلوع .

يطرق الصوت الجميل والغناء البديع الأذن . فيستهو  
نمؤاد . ويوقظ القلب . ليدكر غرامه الماضى . أو يحول  
في حبه الحاضر . أو ينشد هوى وهياماً في المستقبل القريب .

المنطلقة من أوتار العود . وآلات الطرب . كاللحان والقانون . تفعل في النفس ما تفعل ، ثم تسبح في الجو صاعدة إلى أجواز الفضاء تأني ققولا أو رجوعا .

إسمع لهذه النغمات . حينما احتواها الفناء ، إذ بكى الشاعر من هجر حبيب . فردد المغنى أغنيته ، ثم خاطب الشاعر قائلا : أن أرفق بنفسك يا شاعر ولا تدعها تذوب في قصائدك ، وارحمها فإن الألحان عليك لبكية ، فرقا بنفسك يا شاعر فكلنا أنت وشكوانا هي شكواك .

يا الله . المنى يواسى الشاعر . والشاعر يواسيه . وكل منهما ينظر لبلوى أخيه ، فلا يدرى كيف يعزيه . وهكذا كتب على أهل الفنون من الشقاء مالا يحسد . ومن الألم مالا يوصف .

— ٤ —

تصدر النغمات في لحظات . فاذا ما انتهت هذه اللحظات

كانت النغمات هي الأخرى إلى انتهاء ، لم يكتب لها الخلود في سحرها وفنتها إلا إذا استعانوا . بالنوتة ، يقيدون بها هذه النغمات ليتمكن أن يعيدوها مرة أخرى ، أو بأسطوانات الحاكي وأشرطة ، الراديو ، الناطقة يسجلون بها الأغاني .... ولكن هذه النغمات التي دفعها حنجرة هذا الطائر الغرد ، والصادح الناطق ، هذا المغنى الذى بعث بها في جو من السحر في وسط الرياض ، إسمع هذه الجماعات المحيطة به ، ويفتها ، ويذهب بها مذاهب في عالم الخيال والآمال ... لا يمكن أن تعود مرة أخرى هي نفسها ، كما لا يمكن أن تعود هذه اللحظات التي صدرت فيها ، واتخذتها زمناً لها وميقاناً .

فؤاد قنبريل

المدرس بالمدارس الأميرية

# كوبونات

أسمهم بنك مصر وشركاته

والسندات العقارية والبلجيكية وغيرها

يصرفها في الحال

بنك نداء وعلفونه وشركاهم

إدارة

المالى المعروف الاستاذ زكى ندا

مقابل خمسة مليات





## مبادئ الموسيقى النظرية

### الدرس الثالث



شكل ١

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة والأصوات الحادة.  
وسمى بمفتاح صول لأنه يبدأ في كتابته من الخط الثاني في المدرج . ويكسب العلامة المرسومة على هذا الخط اسم صول ، شكل ٢



شكل ٢

٢٠. مفتاح فا «أو مفتاح الباس» ، شكل ٣



شكل ٣

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة والأصوات الثقيلة .  
وسمى بمفتاح فا لأنه يبدأ في كتابته من الخط الرابع ، ويكسب العلامة المرسومة فوق هذا الخط اسم فا ، شكل ٤



شكل ٤

### المفاتيح

أوضحنا فيما تقدم أن المدرج الموسيقي يتسع لكتابة إحدى عشرة علامة: خمس منها على الخطوط ، وأربع في الأنهار ، وواحدة أسفل الخط الأول . وأخرى على الخط الخامس .

وحيث أن الأصوات الموسيقية عديدة ، يربى ما نستخدمه منها على السبعة دواوين فإن المدرج الموسيقي ، على نحو ما عرفناه يعجز عن أن يفي بقبول جميع هذه الأصوات . لذلك عمد الموسيقيون إلى إيجاد علامات خاصة ، سموها «المفاتيح» ، ترسم في أول المدرج من جهة اليسار لتمييزه عن غيره من المدرجات ، ولتعيين ما يرسم فيه من العلامات الموسيقية .

### أنواع المفاتيح

وهذه المفاتيح ثلاثة أنواع :-

١٠. مفتاح صول «أو مفتاح الكنجة» ، شكل ١٠.

« ٣ » مفتاح دو « ١ » ويرسم كما في شكل « ٥ »

١٣

شكل « ٥ »

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة فقط .

وسمى بمفتاح دو لأنه يكسب العلامة المرسومة على الخط المرموز عليه بهذا المفتاح اسم دو .

وهذا المفتاح ثلاثة أنواع :-

« ١ » المفتاح الحاد « أو مفتاح سوبران » وهو أحد أصوات الغناء للنساء .

ويرسم على الخط الأول ويكسب العلامة المرسومة على الخط المذكور اسم دو شكل « ٦ »

١٤

شكل « ٦ »

« ٢ » مفتاح أطول الصوت الثقيل من النساء والأولاد .

يرسم على الخط الثالث ويكسب العلامة المرسومة على

الخط المذكور اسم دو شكل « ٧ »

١٥

شكل « ٧ »

« ٣ » مفتاح تينور الصوت الحاد من الرجال .

يرسم فوق الخط الرابع ويكسب العلامة المرسومة على

الخط المذكور اسم دو شكل « ٨ »

١٦

شكل « ٨ »

والشائع في الاستعمال من هذه المفاتيح لكتابة العلامة

( ١ ) ملحق وملفات الموسيقى ليسوا حجة على تقنين التلاميذ هذا

المفتاح اكتفاء بنتائج السابقين . ويكتفى بهما للبثدي عموماً .

الموسيقية الخاصة بالحن الآلات هما المفتاحان الأولان ، مفتاح صول ومفتاح فا . كما أنهما يستعملان كذلك في كتابة الكثير من الحان الغناء . ويمكن الاكتفاء بهما في الأحوال الاعتيادية .

أما المفتاح الثالث ، وهو مفتاح دو ، فهو خاص ، في الغالب ، بالحن الغناء في الأوبرا . لأنها تحتاج إلى كثير من المغنين والمغنيات . ولكل فرد من أفراد النوعين طبقة مخصوصة تلائم طبيعة صوته « ١ »

الأصوات المحصورة في المخرج ذى مفتاح صول

وينحصر في المدرج ذى مفتاح صول العلامات الآتية ،

كالموضح في شكل « ٩ »

١٧

صول فا مى رى دو سى لا صول فا مى رى

شكل « ٩ »

الأصوات المحصورة في المخرج ذى مفتاح فا

وينحصر في المدرج ذى مفتاح فا العلامات الآتية

كالموضح في شكل « ١٠ »

١٨

سى لا صول فا مى رى دو سى لا صول فا

شكل « ١٠ »

الخطوط الإضافية

وبالرغم من استعمال تلك المفاتيح المختلفة التي تساعد على تدوين أصوات موسيقية عديدة ، فإن خطوط المدرج وأنهاه الخمسة لا تفي بعد كل ذلك بكتابة جميع الأصوات الموسيقية التي سبق أن ذكرنا أنها تزيد على الخمسين صوتاً .

( ١ ) نكتفي بذكر ما تقدم عن هذا المفتاح ، مفتاح دو ، بالنسبة لعدم احتياج البثدي إليه .

لذلك عمد الموسيقيون الى حيلة أخرى، وهي أن ترسم شرط قصيرة فوق وتحت خطوط المدرج الأصلية، وتلك الشرط القصيرة تسمى «الخطوط الإضافية». فيقول الإنسان مثلاً إن علامة سي واقعة أعلى الخط الأول الإضافي في المدرج شكل ١١



شكل ١١

أو أن علامة دو واقعة على الخط الأول الإضافي تحت المدرج شكل ١٢



شكل ١٢

وهكذا يستطيع الإنسان أن يرسم فوق وتحت المدرج، فوق استعمال المفاتيح المختلفة، عدة خطوط إضافية تساعد على تدوين الأصوات الموسيقية المتعددة.  
عمرة الاوكتاف أو «الربوارة التالية»

وإذا استعملنا عدداً كبيراً من الخطوط الإضافية فإنه يلتبس علينا عدد تلك الخطوط في أثناء العزف، كما يصعب كذلك على الكاتب تدوينها. ولذلك فإنه لا يستعمل منها في الغالب أكثر من خمسة خطوط، فإذا اضطر الإنسان إلى تدوين صوت يحتاج في تدوينه إلى عدد أكبر من الخطوط الإضافية الخمسة المذكورة، فإنه يستعيز بتلك الكثرة استعمال علامة أخرى تسمى علامة الاوكتاف، ويرمز لها في النوتة بالرقم الافرنجي 8 وعلى جانبه الأيمن شرطة أفقية متعرجة (١) كما في شكل ١٣



شكل ١٣

ومعنى تلك الإشارة أن جميع العلامات الموسيقية الموضوعة تحت تلك الشرطة المتعرجة أو فوقها ترفع أو تنخفض

«١» قد يكتب أحياناً الحرفان *va* (اختصار اوكتاف) على يمين الرقم 8 قبل الشرطة المتعرجة هكذا *va 8*

في حديثها اوكتاف كامل «ديوان كامل» عن مدلوها الكتابي. ويستحسن في حالة كتابة تلك العلامة تحت المدرج بقصد خفض صوتها أن يميز الرقم 8 بكلمة *basso* ومعناها «ثقل»، لتعاشي الالتباس، وترسم كما في شكل ١٤



شكل ١٤

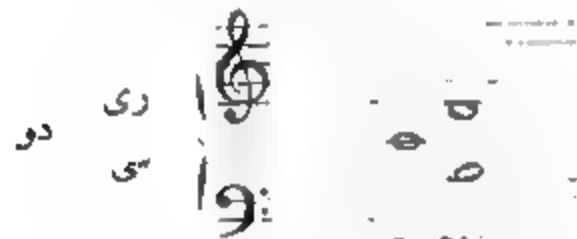
ومتى انتهت الشرطة المتعرجة فوق أو تحت المدرج يقف مفعولها، وتقرأ العلامات بعد ذلك حسب مدلوها الطبيعي «٢».

المعرفة بين مدرج مفتاح صول ومدرج مفتاح فا

وإذا قد أوضحنا العلامات الموسيقية التي تنحصر في كل من مدرج صول ومدرج فا، فليعلم الطالب أن كلا من هذين المدرجين يشمل منطقة من النغمات غير التي يشتمل عليها الآخر. فمدرج مفتاح صول يتبدى بالعلامة الموسيقية رى التي هي تحت الخط الأول منه «انظر شكل ٩»، بينما مدرج فا ينتهى بالعلامة الموسيقية سي التي هي أعلى الخط الخامس منه «انظر شكل ١٠». فإذا أضفنا بين هاتين علامتين علامة دو التي تقع بينهما أصبحت العلامات الموسيقية المنحصرة في المدرجين متصلة اتصالاً تاماً في الترتيب التدريجي، صعوداً من مفتاح فا الى مفتاح صول، أو هبوطاً من مفتاح صول الى مفتاح فا.

ولهذا فإن المدرجين لا يفصلهما في ترتيب علامتهما الموسيقية غير خط إضافي واحد، هو الأول من أسفل مدرج مفتاح صول، والأول من أعلى مدرج مفتاح فا. وتقع عليه علامة دو كما في

شكل ١٥



شكل ١٥

«٢» يكتب في كثير من الأحوال في النوتة الافرنجية بعد انتهاء الشرطة المتعرجة لفظة *Loce* وهي لفظة ايطالية معناها لفة (في مكانه) واصطلاحاً تنبيه العازف الى انتهاء مفعول الشرطة المتعرجة.



# الباخرة النيل

## تسافر ظهر أيام الخميس الموافق

٢٠ يونيو

٤ يوليو

١٨ يوليو

من الاسكندرية الى جنوا - فهرسيليا  
خط سريع منظم فاخر

احجزوا تذاكركم من :- فرع شركة مصر للملاحة البحرية باسكندرية ومن شركة مصر  
للسياحة وفروعها باسكندرية والقاهرة وبور سعيد ومن محلات كوك ومن جميع مكاتب السياحة الأخرى .

# التربية الموسيقية

## موسيقى الطفل

الأبف والابنطار الموسيقى

للأستاذ محمد محمد حبيب

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

( وأستاذ التربية الموسيقية بالمعهد )

الطفل وعواطفه وانفعالاته النفسية .

وليس أدل على ذلك مما يتجلى في الطفل من ميله الشديد إلى سماع الموسيقى والتغنى بألحانها في معظم الأوقات سواء أكان ذلك بتقليد ما يحلو له منها أم بابتكار ألحان، يرتجلها كلها أو بعضها في المناسبات المختلفة .

ولقد تراه يؤلف الألفاظ ويلحنها بطريقة تتم عن بساطة طبيعية وسلامة فطرية .

بينما كنت أكتب هذه السطور إذ سمعت طفلة صغيرة تغنى بلقنها العامية هذين البيتين :

مدرسة الفتحة حرمية الطعية  
مدرسة الأهرام حرمية الجرثان

حسب اللحن الآتى :

يتنا في المقالين السابقين وجوب العناية بمسيرة غرائز الأطفال في التربية الموسيقية وكيفية استثمار مواهبهم الفنية وضربنا بعض الأمثلة للدلالة على مبلغ تأثير الطفل بالموسيقى واختياره ما يلائم طبيعته منها وبعضها الآخر لبيان كيفية استثارة قوى الأطفال النفسية الكامنة

وقد قسمنا مهمة التربية الموسيقية إلى قسمين أساسيين يختص أحدهما بعنصر الإيقاع والآخر بعنصر النغمة أى اختلاف الأصوات حدة وغلظا .

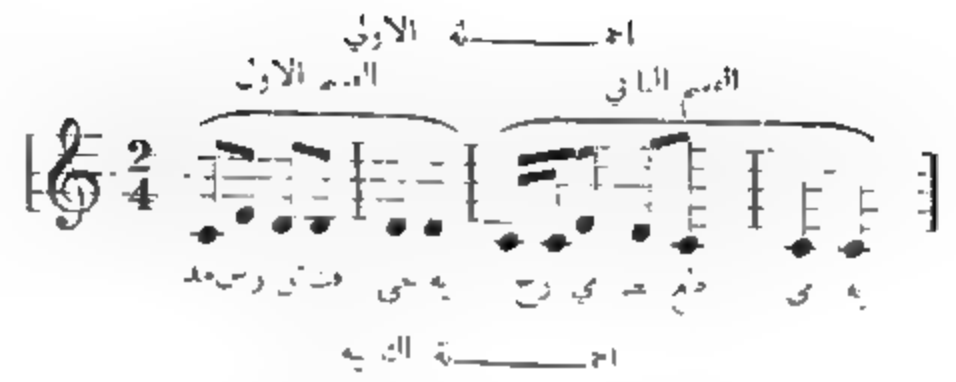
وما دما قد تناولنا في الأمثلة السالف ذكرها عنصر الإيقاع فقط فقد بقى علينا أن نتناول العنصر الآخر الذى لا يقل أهمية عن العنصر الأول بل يزيد .

والواقع أن للنغمات الموسيقية تأثيراً كبيراً على مشاعر

إلى ما لا يتوصل إليه عادة من طريق العلم إلا بدراسة الشيء الكثير  
وقد التجأت الطفلة إلى ضرورة شعرية بعدم تشديدها  
بـاء كلمة «حرمة» في كل من البيتين محافظة على سلامة الوزن  
الشعري وما يتبعه من سلامة الوحدات الموسيقية الزمنية  
كما التجأت إلى التساهل في مطابقة حرفي الروى في قافيتي  
البيت الثاني «الأهرام - الجرنان» وهو ما يعبر عنه بعيب  
الاكفاء لما بين الحرفين المختلفين من تقارب، وهذا في اعتقاد  
الطفلة ليس بعيب كبير ما دام في ذوقها مقبولا ولو بنوع  
من الاستثناء مقابل حصولها على الغرض المقصود بدون  
تكلف (وهو المناسبة بين كلمتي «الأهرام و الجرنان» )

٣٠ من حيث التركيب الموسيقى "Musical form" -  
قسم اللحن إلى جملتين موسيقيتين متساويتين تامتين يحتوى  
كل منهما على قسمين متساويين أحدهما بمثابة سؤال (مبتدأ)  
والآخر بمثابة جواب (خبر) وبذا أصبح تركيب اللحن  
ذا تماثل موسيقى لا شذوذ فيه وقد ساعد على ذلك متانة  
التأليف الشعري وخلوه من العيوب المؤدية إلى فساد التركيب  
الموسيقى كالتضمن الذي إما أن يؤدي إلى إطالة الجملة  
الأولى عن الثانية فيختل التوازن الموسيقى في اللحن وإما  
أن يؤدي إلى إنهاء الجملة الموسيقية الأولى قبل نهاية الجملة  
اللفظية الأولى والبدء بالجملة الموسيقية الثانية قبل البدء بالجملة  
اللفظية الثانية فلا يكون ثمت انسجام أو ترابط بين المعاني  
الموسيقية واللفظية وهذا ليس من الموسيقى في شيء. وبالأجمال  
فقد ساعد على متانة التركيب الموسيقى حسن اختيار الشعر  
من النوع الصالح للتلحين.

٤٠ من حيث اللحن - ألف اللحن من ثلاث درجات  
صوتية فقط محافظة على البساطة في التلحين ومع هذا فقد  
استوفى الشروط المميزة للألحان الجيدة، ونذكر من ذلك:  
١ - بدى بأساس مقام اللحن، وهو ذو الكبير، وثالثته  
مع الأتيان بالأساس في موضع القوة من الميزان وذلك

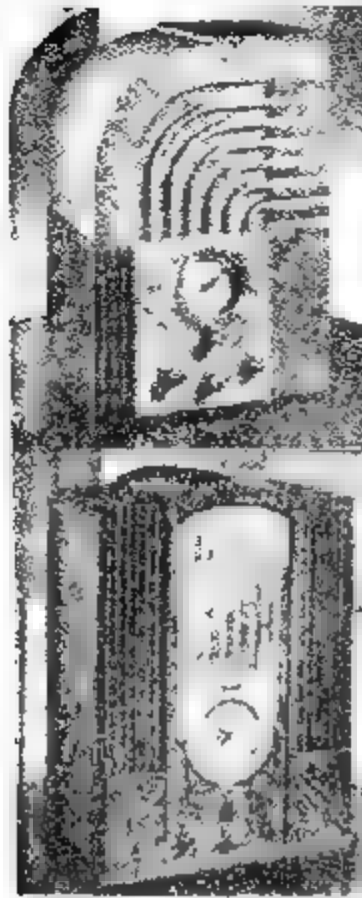




يساعد على إظهار شخصية المقام المذكور .  
 ب - أتى في الباطوطة المنتهى بها القسم الأول بثاني  
 درجات المقام ، وهي إحدى درجات التأليف المستعمل  
 كثيراً في نهايات أواسط الجمل الموسيقية ، وهو المكون  
 من خامسة المقام وسابعته وثانيته ،  
 ج - أتى بالأساس ثانياً في موضع قوة من الباطوطة  
 المنتهى بها القسم الثاني من الجلة ، ولا سيما بعد الاتيان  
 في موضع ضعف من الباطوطة السابقة بثاني درجات  
 المقام وهذا يركز الشعور بانتهاء الجلة الموسيقية .  
 د - ورود الدرجات الصوتية مرتبة حسب ما تقدم  
 بالنسبة لمواضعها من القوة والضعف في الميزان الموسيقى

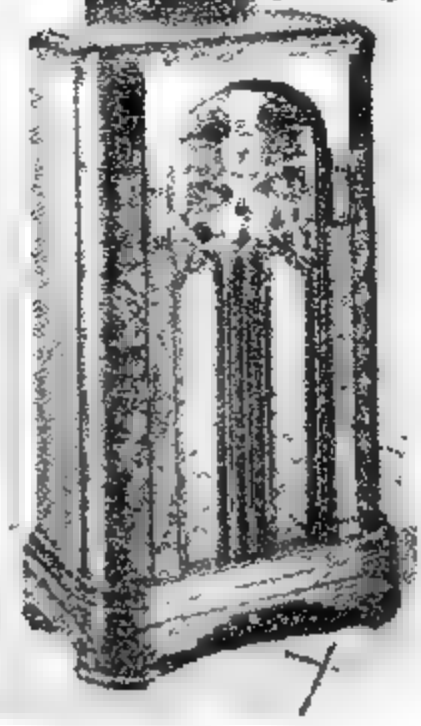
يساعد كثيراً على إجراء . اصطحاب ، " Harmony " .  
 ملائم لشخصية اللحن تمام الملاءمة  
 هذا بخلاف الحكم العام على علاقة اللحن بالألفاظ  
 وتمشيه معها مبنى ومعنى .  
 كل ما تقدم ذكره من المزايا نوره كثال يدفعنا إلى  
 عدم الاستهانة بمقدرة الأطفال على التأليف والابتكار  
 الموسيقى مسوقين إلى ذلك بدافع فطري من غرائزهم وميولهم  
 التي طالما فرضنا على القائم بالثرية الموسيقية وجوب تعهدها  
 بما من شأنه إيقاظها في الطفل للوصول به في المستقبل إلى  
 أكبر سعادة نفسية ممكنة ؟

## راديو زينت



زينت

وكيل مصر  
 عمانويل كوكينوس  
 وشركاه  
 ٢٦ شارع فؤاد الأول بمصر  
 تليفون ٢٢٢٥  
 ١١١٦



راديو زينت

قبل شراء راديو جربوا

راديو

الماركة العالمية الشهيرة  
 دقة في الصنع - وصفاء في  
 الصوت . موجة قصيرة  
 ومتوسطة وطويلة

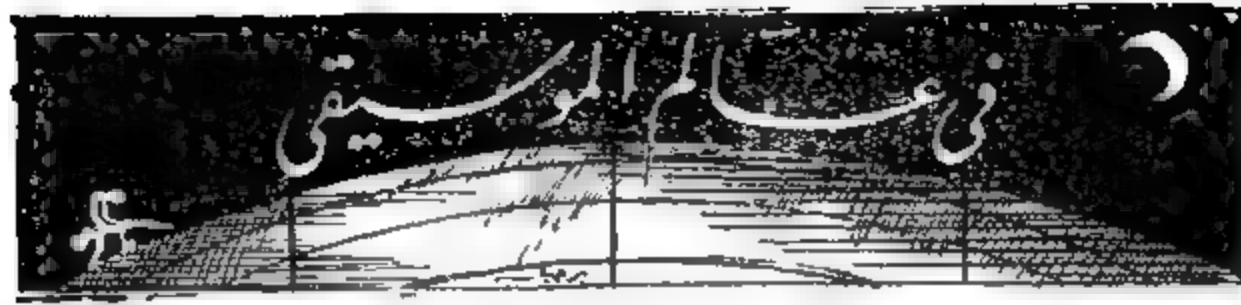
# الأنشيد الطفل وبائع الفطير

نظم الأستاذ الحاج محمد المراهي  
ألفه الأستاذ أحمد خيرت  
وضع المارموني الأستاذ محمد حبيب

مطبوعات النفيسة الموسيقية  
وزارة المعارف المصرية



عَمِّي يَا خَبَّازُ      يَا بَائِعَ الْفَطِيرِ  
إِصْنَعْ لَنَا فَطِيرَةً      تَهْدِي إِلَى الْأَمِيرِ  
وَ اكْتُبْ عَلَيْهَا اسْمِي      وَ اسْمَ أَخِي الصَّغِيرِ  
وَهَاتِهَا نَا كُلُّهَا      فِي الطَّبَقِ الْكَبِيرِ



اعذار ورجاء

وأفانا كثير من أفاضل الكتاب ، وجلة الباحثين ، بمقالات في مختلف الشئون الموسيقية ، لم تتسع صفحات «الموسيقى» لنشرها في هذا العدد .

«والموسيقى» يسرها أن تشكر لحضرات الكتاب فضلهم ، وتعذر من تأخير النشر وترجو أن يتسع صدرهم لها حتى تنشرها تباعاً في الأعداد المقبلة إن شاء الله .

في محو المقامات

تلقينا من حضرة الأستاذ الفاضل احمد مختار افندي «هارموسيقى — بالاسكندرية» تعقياً قيماً على ما نشر تحت هذا العنوان — في اليكاه — صاغه في أسئلة مهذبة وجهها إلى الكاتب الفاضل الأستاذ محمود حافظ افندي، صاحب هذا البحث، للأجابة عليها وقد أحطناها على حضرته وسنشر رده عليها في العدد المقبل .

البعثة الحكومية للموسيقى

قررت وزارة المعارف إيفاد بعثة موسيقية تتألف من آنتين تدرسان في الخارج ، لمدة طويلة ، العلوم الموسيقية واتصالها بالتربة .

وهي حسنة نشكرها لمعالى وزير المعارف ونسجلها له بالثناء والتعجيد .

وسنشر في الأعداد المقبلة تفاصيل هذه البعثة وشروطها ومدتها والجهات التي يوفد إليها .

في العهد الملكي للموسيقى العربية

منصور افندي عوض

شهد الله أن مجلة الموسيقى أبعد ما يكون عن التعرض للشخصيات مهما أضلها الهوى

ولولا ارتباط المجلة بالمعهد ، ما خطر لها أن تشير إلى منصور افندي عوض في قليل ولا كثير من الشأن .

لذلك ننشر فيما يلي قرار مجلس إدارة المعهد ، تاركين الفصل في الموضوع لحكم القضاء :

قرر مجلس إدارة المعهد الملكي للموسيقى العربية بجلسته المنعقدة في الساعة السادسة والنصف من مساء يوم ٤ يونيه سنة ١٩٣٥ باجماع الآراء فصل منصور افندي عوض من عضوية المعهد ، عملاً بحكم المادة ١٤ من قانونه ، لنشره بجريدة المقطم في عددها الصادر بتاريخ ٢٩ مايو سنة ١٩٣٥ وفي صحف أخرى صورة شكوى مرفوعة منه لصاحب السعادة وزير المعارف بشأن كتاب «دراسة القانون» وقد عقب على ذلك بنشر بيانين في الجريدة نفسها ، أحدهما بالعدد الصادر في يوم ٣١ مايو سنة ١٩٣٥ وثانيهما بالعدد الصادر في يوم ٤ يونيه سنة ١٩٣٥

وقد تضمنت شكواه والبيانان الملحقان بها وقائع غير صحيحة وعبارات ماسة بكرامة حضرة رئيس المعهد وحضرة الدكتور محمود احمد الحفنى مراقب الفرع المدرسى ، وماسة بسمعة المعهد الذى طبع الكتاب على نفقته .

كما قرر المجلس إبلاغ هذا القرار للصحف لنشره واتخاذ

الاجراءآت القانونية ضد منصور افندى عوض .

الجمعية العمومية

عقدت الجمعية العمومية لحضرات أعضاء المعهد اجتماعها السنوى فى منتصف الساعة السابعة من مساء يوم السبت أول يونيه سنة ١٩٣٥

وكان جدول الأعمال يشتمل على التقرير الادارى ، والتقرير المالى ، والتقرير الفنى ، وجميع الأعمال التى تختص الجمعية العمومية بالنظر فيها

فليت على حضراتهم ، وتباحثوا فيها ، ووافقوا عليها .

وتتلخص المسائل والقرارات فيما يلى :

أولاً - تم الاتفاق بين المعهد وشركة ماركونى للأذاعة الحكومية على قبول الشركة بموافقة لجنة المراقبة الحكومية أن يختار المعهد ثلاثة من أعضائه تكون منهم لجنة تقوم بدراسة البرامج وإبداء رأيها فيها قبل اذاعتها ، وفى الوقت نفسه تعاقدت الشركة مع حضرة صاحب العزة رئيس المعهد بصفته الشخصية على أن يكون المراقب الفنى للأذاعة .

ثانياً - وافقت الجمعية على الشارة التى صنعت لتكون رمزاً يحملها أعضاؤه الذين يرخص لهم مجلس الإدارة بحملها .

ثالثاً - وكل المجلس إلى حضرة الأستاذ الدكتور محمود احمد الحفنى دراسة بعض مسائل موسيقية هامة أثناء وجوده برلين لحضور مؤتمر الموسيقى الذى عقد بالمانيا ، وقد قام بما وكل اليه قياماً يشكره عليه المجلس . ومن الأمانى الغالية التى يستبشر بها المعهد توفيق حضرته إلى جعل آلات النفخ قابلة لأداء أرباع المقامات مما سيكون له أثر عظيم فى عالم الموسيقى العربية .

رابعاً - أظهرت الجمعية العمومية ارتياحها لما اتخذته المعهد من الاجراءآت فى توزيع الجوائز والشهادات على المتفوقين والناجحين من طلبة القسم النهائى فى مدرسة المعهد وبخاصة ما تفضل به معالى وزير المعارف من قبوله وضع حفلة توزيع هذه الجوائز تحت رعايته ، وتسليمها يده الكريمة إلى أربابها .

خامساً - أظهرت الجمعية اغتباطها بما وصلت إليه حالة الدراسة بمدرسة المعهد مما نهجته من النظم الحديثة الكفيلة برقى التعليم الموسيقى حتى بلغ عدد تلاميذها ١١٦ تلميذاً .

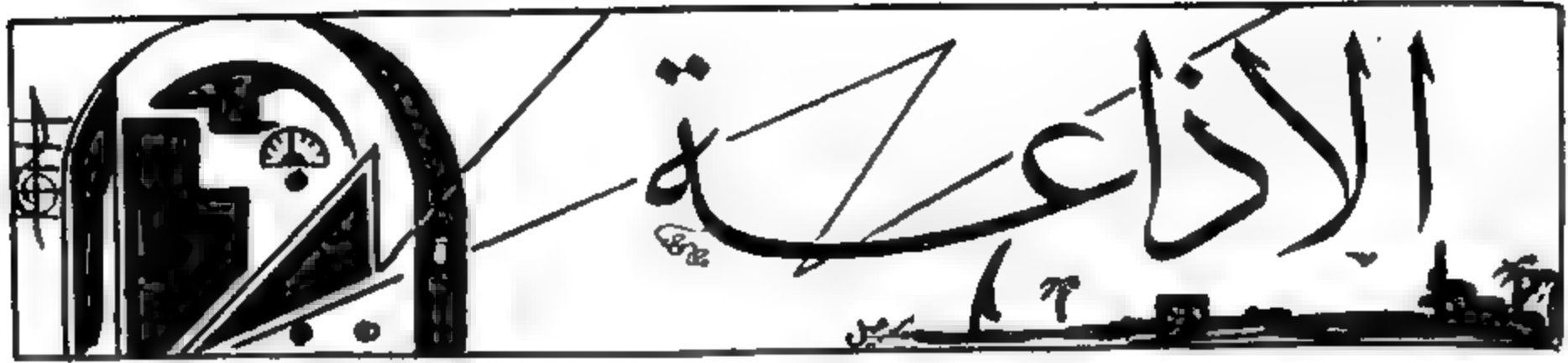
سادساً - شكرت الجمعية لمجلس الإدارة حسن سعيه واهتمامه وتوفيقه فى التبادل الموسيقى الذى تم بين المعهد وبين معاهد أوروبا مما كان له شأن كبير فى الدعاية للموسيقى العربية . سابعاً - حقق المعهد غرضاً من أهم أغراضه الأساسية وأمنية من أمانى مؤتمر الموسيقى العربية بأخراج مجلة الموسيقى ، لتكون لسان حال المعهد وصحيفته الرسمية . وقد أظهرت الجمعية عظيم سرورها وترحيبها بهذه المجلة ، وتمنت لها النجاح ، وهنأتها باصدار عديدها الأول والثانى على النحو الذى ظهرا به .

ثامناً - أظهرت الجمعية ارتياحها وسرورها لنشاط اللجنة الفنية وما بذلته من جهود فنية خلال العام الماضى فقد قدمت مجموعة ضخمة من المقطوعات الموسيقية الموزعة للآلات ، وعزف بعضها فعلا فى حفلات المعهد ، ونالت إعجاب الشهود . كما قامت بفحص ما قدم اليها من الكتب والمقطوعات الموسيقية ، وتلحين ما طلب اليها تلحينه من المقطوعات ، وتنظيم حفلات المعهد

تاسعاً - عرضت ميزانية المعهد على الجمعية ، فبعد أن فحصت أبوابها ودرستها ، شكرت للمجلس والقائمين بالإدارة المالية حسن تصرفهم فى الشئون المالية بما نعى إيرادات المعهد واطراد زيادتها على المصروفات ، رغم ما يقوم به المعهد من المشاريع الجديدة التى تتطلب نفقات كبيرة .

وهناك أمور أخرى أقرتها الجمعية وشكرت للمجلس حسن تصرفه فيها وبخاصة مساعداته لأهل الفن الذين أخنى عليهم الدهر .

ومجلة الموسيقى تتقدم بدورها إلى حضرات أعضاء مجلس الإدارة وأعضاء الجمعية العمومية بأبلغ الشكر وأصدق التهنة على ما يبذلونه من جهود حميدة فى سبيل خدمة الموسيقى العربية والنهوض بها إلى المكانة التى يجب أن تتبوأها فى هذا العصر العلى ، وتتمنى لهم جميعاً السلامة والتوفيق .



هذا باب قصدنا فيه إلى أسس ما يؤديه معنى النقد ، فلا نخفي حسنة يجب إعلانها ، ولا نستر على سيئة ينبغي بيانها ، ذلك بأن النقد إصلاح يقتضى المصلح أن يجود ، ويستلزم المصير أن ينصح .  
وسيل ، الموسيقى ، فى ذلك ، الأخذ بالليل والرق ، حتى يتبين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ، لا تخاف لوماً ، ولا تخشى ثرياً .  
لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفواً من النقاد ، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .  
وقد وافانا أحد حضرات المدوين بملاحظاته على الاذاعة فى الأسبوعين الفارطين ، نشرها له ، مقدرين جهده ، شاكرين له فضله .  
« إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيق إلا بالله »

المحرر

ومصلحة المحطة معاً ، ونرجو أن تنظم لها الثناء فيما تحسنه فى الأيام المقبلة .

انقضاء عام على المحطة

عبر محطة الاذاعة

ولقد غنما فى ذكرى مرور العام ( صالح عبد الحى ) وصلة من مقام « سبكا » والحمد لله فقد أراحنا هذه المرة من موشحة « يا نحيف التوام » التى يستهل بها وصلات السبكا دائماً ، فغنا موشحة أخرى لا بأس بها . ثم كان الموال ، وجاء بمسده دور « آن وقت الرحيل » الذى لحنه « رياض السناطى » فأجاد تلحينه ونال إعجاب الكثيرين .

على أن رياض تلحينه هذا الدور وتلقينه لصالح أراد أن يخرج « صالحاً » من قديمه ومن أسلوبه فى الغناء ، ليذيقه طعم الألحان الحديثة ، فهد للدور « ميسرى » صامته ضمنها الكثير من زخارف التلحين ووزع فيها الـ « Orchestration » توزيعاً مناسباً . فكانت الآلات تنفق آوة وتختلف أخرى قبل الدور وفى خلاله ، ولعل كل هذا كان غريباً على « صالح » الذى علمناه لا يميل إلى هذا اللون من التلحين .

انقضى على محطة الاذاعة عام ، خلطت فيه عملاً صالحاً بآخر سيء وزاد السوء حتى ضجر الناس وألموا

كان ذلك العام حادلاً بشكايات المشتركين وضجيجهم . سمعوا فيه ما يكرهون ، وتحملوا ما لا يلبقون ، واتمسوا التحسين فلم يوقروا إليه

وما كنا متجنين على المحطة فى هذا القول ، فان المحطة نفسها هى التى أعلنت للناس صريحاً فى حديث أحد خطاباتها المدافعين عنها . وما كان للمحطة أن تلجأ إلى الاعتذار وتحمل الأسباب المبرره لعملها ، لو أنها أحسنت وأصغت إلى نصيح الناصحين فأزالت أسباب الشكوى . أما ، وهى على ما نرى جادة فى طريقها غير عابئة بالنصح والارشاد ، فلن يجديها بلاغة الاعتذار ولو صاغته بلاغة الأستاذ الشرى ، ونسقه بيانه

ونعود فنقول للمحطة « عفا الله عما سلف » مهتين بالعام الجديد راجين أن تسعد أيامه بالإصلاح الذى تقتضيه مصلحة الجمهور

وبعد ، ففي هذا الجو الموسيقي سمعنا د صالحا ، يفرد بصوته  
الغلب المتع ، فأكسب الدور ، روحا منه زادته حلاوة وحسناً  
بقيت ملاحظة واحدة ، هي بالذوق الصق منها شيء آخر ، تلك  
انتقاء الأدوار في المناسبات

فما كان يليق بالمحطة أن تنخير يوم عيدها أدوار « آن الرجل »  
« وكفكني يا عين دمعاً »

فانها اليق بالوداع منها بالاستقبال ، أعاد الله هذا العبد على  
المحطة خير ما يجب لها المخلصون

تكرار معجب

الموسيقى العربية غنية بمؤلفاتها ، من بشارف وسماعيات

٢٧ منه

( ١ ) بشرف سماعي فرحنا

أ. سمعنا في إذاعة ( عزيز عثمان ) في مساء ٢٣ مايو

ب. وسمعنا من اسعواوة في مساء ٢٥ منه

ج. وسمعنا في إذاعة ( حسن الملواني ) في مساء ٢٦ منه

د. وسمعنا أيضاً في إذاعة ( فرقة عبد الرحيم ) في مساء

## راديو تلفونكن

THE TELEFUNKEN

تجدوه بمحلات  
عزيز بلواس

مصر

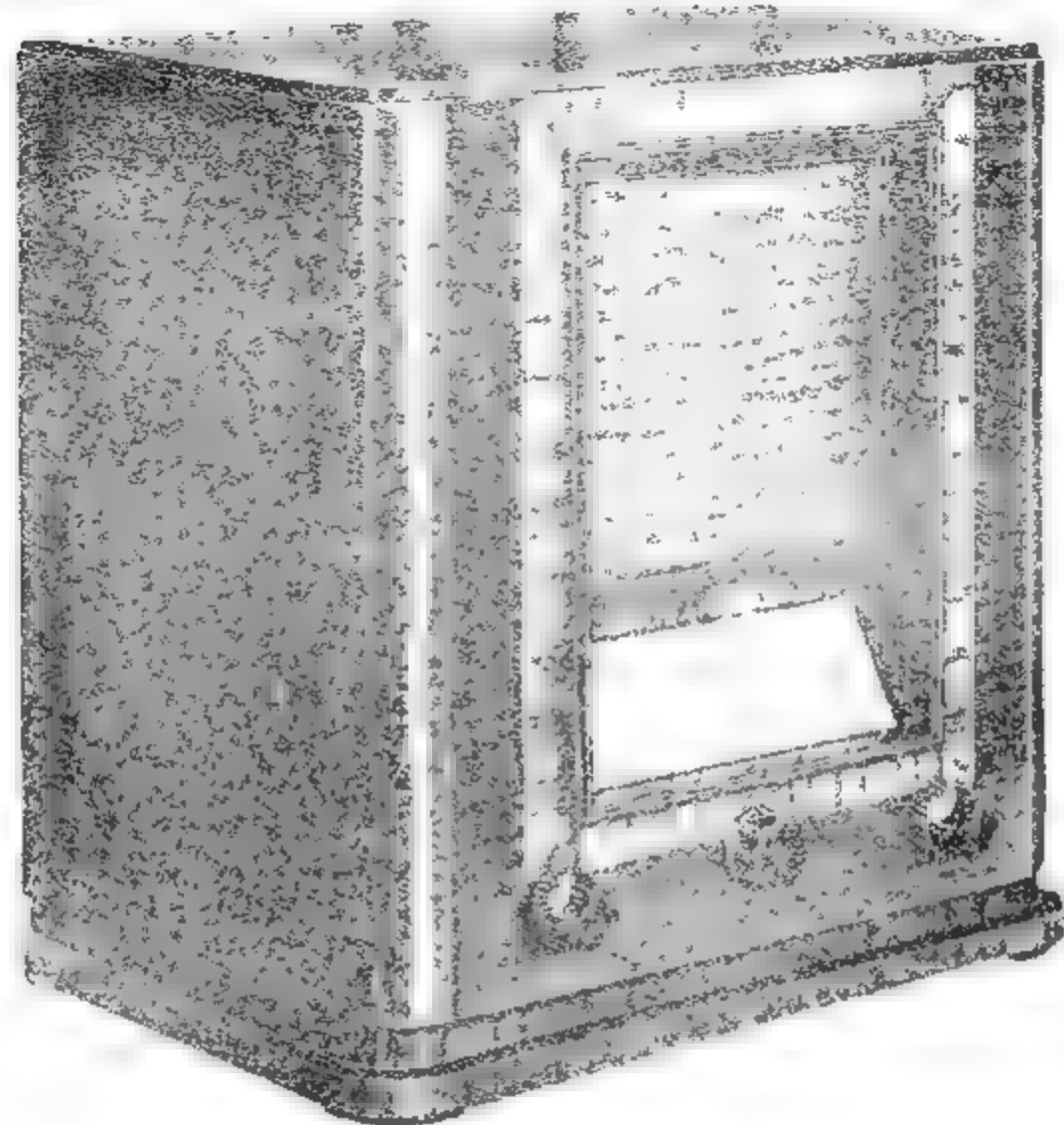
شارع ابراهيم باشا ٧٣

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

شارع فؤاد الأول ١٨

تلفون ٢٣٠٥



ذو الشهرة  
العالمية

الذي قررته

الحكومة

الامانية لاذاعة

قراراتها

تسهيلات عظيمة وبالتقسيم



## ( ٢ ) موشحة ملا الكاسات

( ١ ) استهل بها ( ابراهيم عثمان ) وصلة الراس التي غاها مساء ٢٤ مايو

( ب ) وسمعتها أيضا من اسطوانة للشيخ احمد صابر في ٢٥ منه

## ( ٣ ) موال بكل مرسوم أمرى الحب ونهاى

( ١ ) سمعناه مساء ٢٩ مايو من الشيخ محمود صبح

( ب ) وسمعناه ثانيا مساء أول يومية من الشيخ على الحارث

وهناك موشحات كثيرة زاد الضغط على غنائها من غير مبرر فاما من مذيع عند ما يريد اذاعة وصلة من مقام « نهاوند » إلا ويستهلها بالموشحة المعروفة « لما بدا يثنى » ومن مقام ال ( سيكاه ) إلا ويبدأها بالموشحة ( يا نحيف القوام ) مع العلم بأن لدينا ثروة عظيمة من الموشحات القديمة العربية والاندرلية ، وكذلك من الموشحات الحديثة تأليف المرحوم الشيخ سيد درويش والشيخ درويش الحريري وغيرهما . في مختلف الضروب والأوزان وفي جميع المقامات تقريبا . وأملنا أن تجعل المحطة هذه الملاحظة نصب عينها بأن تلقت نظر المذيعين إليها فلا تسمعنا بعد الآن هذا التكرار المعيب .

## محمود أفندى صبح

ونقول محمود أفندى صبح لأن الشيخ قد هجرته عما تة أو هجرها هو نهائياً ، ونحن اذا عرضنا حناجر مطربى هذا الزمان كانت حنجرة ( صبح ) في المقدمة ، لما ميزها الله به من قوة وحنان معاً فأصبحت من الحناجر الممتازة من نوع ال « BASSE » وحسبه في حنجرة هذه اقتداره على أن يملك زمامها يرسلها باللحن أينما شاء ويقبضها به كلما أراد . ولا عجب إذن إن رأينا الأستاذ صبح يعمد إلى تلحين موسيقاه بنفسه ، وأصبح له فيها طابعا خاصا عرف عنه لولا بعض المبالغة فيها .

غانا مساء ٢٩ مايو وصلة من مقام « الحجاز » استهلها بتقاسيم وسماعى ، غير أننا لاحظنا أن الآلات التي كانت تعزف معه عند نقلها في السماعى وما يتخلله من ( ضرب ) إلى ( ضرب ) كانت تنتظر حتى يدخل الأستاذ بعوده وحده أولا ، ثم يتبعه الجميع . وسمعنا بعد ذلك موشحة « أسقيانى » فموال « بكل مرسوم » ثم دور

« ياناس حبيى بالوصال » وملاحظتنا عليه أن ( المذهب ) كانت مسرعا جداً . ثم أختتم الحفلة بقصيدة « بدت تحتال » ، ثم تقاسيم غنائية على اليب كانت طيبة حقا

## رواية تمثيلية بالراديو

... وشاءت المقادير أن تفتح ستار التمثيل في محطة الاذاعة بعد أن اسدلت في دور التمثيل نفسها ، وذلك حينما ودت المحطة أن تحدث تغييراً في البرنامج ، بقصد تحيين الاذاعة ، فوقعت إلى اذاعة رواية ( عبد الرحمن الناصر ) مساء ٣٠ مايو . لم تكن الأصوات في الرواية بحيث تتفق وأصول الأنشاد وسلامة الغناء خصوصاً إذا علنا أن تمثيل هذه الرواية لم يكن محصوراً بين جوانب المسرح فقط ولكن إذاعتها كانت شائعة في أمواج الجو تلتقطها الأجهزة هنا وهناك في الداخل وفي الخارج في البلاد الآن نهضة موسيقية وثقافة موسيقية وهامو ذوق الجمهور يرتقى في الاستماع يوما بعد يوم ، فلا بد أن نسايره ولا نسمعه إلا كل ظرف شجى

## موسيقى لغزيرة

أسمعا ألوانا منها الأستاذ مصطفى بك رضا من محطة الاذاعة في اسطوانات متخبة أمكتنا بعدما أن نكون فكرة عن تشابهها وتماثلها بالنسبة لموسيقانا . ولم يشأسعاده أن يذيع علينا الأسطوانات من غير أن يشرحها لنا شرحا وافياً تقدم له بالنيابة عن الجمهور الشكر الخالص

واذاعة مثل هذه الموسيقى الغربية عنا حسنة نذكرها للمحطة بالثناء والمديح

وتعشم ألا يحرمنا الأستاذ مصطفى بك من ان يسمعنا من وقت لآخر نماذج من موسيقات الأمم الأخرى جزاء الله عن الموسيقى خيرا ولتسا عود....

هو مطلع القصيد المشهورة، غناها مساء ٢٦ من مايو وحسن الملواني مقلداً مغنيها الأصلية .. السيدة فتحية أحمد، التي اختصت بها فأجاد حسن غنائها إلى حد ما وقد لاحظنا أنه عندما أراد أن يتنقل فيها من مقام إلى مقام ارتبكت الآلات فترة ارتباكاً معيها فلم يله ملتفت إلى ذلك في إداغاته المقبلة

### نحاة على

لنحاة صوت لا بأس به قوى تكاد تسمعه من بعد وإذا انتهى ذات ليلة إلى سمعك صوت قوى مديد فاذا كره أنه لنحاة، وموضع الضحك فيه لا تدرى أتواخذها هي عليه؟ أم تحاسب فيه من يلحن لها؟ ذلك بأن الغالب في غنائها المد الطويل والأنشاد المرسل، الأمر الذي تضيق معه حلاوة اللحن وطلاوته وتضائل معه الموسيقى. فتلأظ الآنة هذا، وأنا كفيل لها بجمهور مقدر جديد

### الهرج الموسيقى

تذيع المحطة من آن لآخر منولوجات فكاهية لكثير من الهواة والمحترفين، لاطعم لها ولا فن فيها. ذلك أن الأصل في هذه المنولوجات أن يعتمد في أدائها على الحركات والإشارات والملابس، وما دام الراديو قد حرمانا مشاهدة هذه الحركات والإشارات والملابس، فلا أقل من أن يعرض المستمعون عنها بلحن شحى في موضوع فكاهية حقيقة، ولكننا لانزال نسمع مع الأسف مآسى عن سرقة فلاحين يزورون مصر، أو مغازلة سيدة، أو قصة لمسكع شريد، أو عراك بين رجل وزوجته وحامته، أو مشاجرة ثقيلة تمثل فيها جمل رجال البوليس، في الحان سقيمة عادية مجتأ الأذن، إلى غير ذلك من المواضيع التي أقل مافيا أنها تشين سمعة مصر والمصريين وتجرح كرامتهم في الصميم، وبخاصة للمستمعين خارج مصر

فواجب المحطة أن تحرى المنولوجات وموسيقاها وموضوعاتها قبل إداغتها، وإلا شاطرت أصحابها في تجنيهم على بلادهم، وتشويههم سمعة أبنائها

عزيز صوت جميل يميزه عن جميع أشقائه، كان قبل إداغات الراديو مقلداً في الغناء، ولحكه بعد ذلك أظهر نشاطاً واهتماماً بالإداغة. أسمعنا مساء ٢٣ من مايو موسيقى صامتة، وما هي بالصامتة فقد وجدنا فيها رفة لعروسة غنى أمانا عزيز:

(لتمتخرى يازينه. ياورده من جواجينه) وما انتهى منها حتى رأينا أنفسنا وسط موسيقى للرقص البلدى ولم نلبث أن سمعنا بعدها اللحن السورى المعروف .. يا بولعباديا .. وهكذا خرج من باب إلى باب وتقل من غصن إلى غصن وبالرغم من أنها كانت جميعها خليطاً من الغمات والألحان والأوزان إلا أنها كانت ذات طابع خاص ذكرنا بما نسميه .. السلطنة .. في السماع مما كنا نلده في الحفلات الخاصة في الدور والأندية لأمام أجهزة الراديو. تلك الحفلات التي دالت الآن دولتها. ثم أسمعنا بعد ذلك وصلة من مقام .. الصبا .. استهلها بالموشحة القديمة .. يا أخا البدر .. كانت لا بأس بها لو دعمها بعض القوة والنشاط في الأداء

وأسمعنا في مساء ٦ يونية وصلة من مقام (حجاز كار) وما لاحظناه في الدور أن صوته حينما كان يرتفع إلى المقامات العالية كان يضعف ويكاد يختفى

فلط ...

معلوم أن برنامج محطة الإداغة ينقسم إلى قسمين: قسم للإداغة العربية وقسم للإداغة الأفرنجية. فهل سمعنا مرة أن الإداغة الأفرنجية يتخللها محمد العربى والشيخ محمود صبح والشيخة سكبينة حسن؟؟ فلماذا إذن نسمع للموسيقى الأفرنجية أن تزاخم الموسيقى العربية في برنامجها وتناوئها في إداغتها؟؟

فتلا تشجينا الآنة أم كاثوم في كل أسبوع بأغانها العذبة في الوصلة الأولى. ثم لانبث أن يقرع آذاننا بيانو .. مدحت، بقطع إفرنجية تنزع منا حالاً ما غدتنا به الآنة. فلماذا هذا الخاط!! ولماذا لا يعزف مدحت في الوقت المحدد للموسيقى الأفرنجية؟؟ ولماذا لا يدخل ضمن برنامج الموسيقى الغربية؟؟ فيعزف بالبيانو بعد الموسيقى الكلاسيك، التي بقيادة مسيو جوزيف هرتل مثلاً

ولعله إن فعل يجد لعزفه مستمعين جدد قد يصيب منهم تشجيعاً أكثر واستحساناً أكبر ..

# برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من ١٦ يونيو الى ٢٩ منه

الأحد ١٦ يونيو

صباحا فرقة بلوك خمر بوليس مصر  
مساء الشيخ زكريا احمد

الاثنين ١٧ يونيو

صباحا اوركستر أبو زيد  
مساء ثنائي الليثي

الآنسة أم كلثوم

يانو منفرد

الثلاثاء ١٨ يونيو

صباحا اوركستر العاصمة  
مساء فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ١٩ يونيو

صباحا رباعي العقاد  
مساء حسن صالح (منولوجات فكاهية)  
الآنسة نجاة علي

الخميس ٢٠ يونيو

مساء عزيز عثمان  
موسى حلى (منولوجات فكاهية)

الجمعة ٢١ يونيو

صباحا مدرسة البوليس  
مساء محمد صادق

رياض السنباطي (عود منفرد)

السبت ٢٢ يونيو

صباحا خماسي شرقي  
مساء صالح عبد الحى

محمد العقاد (قانون منفرد)

الأحد ٢٣ يونيو

صباحا كورس سيد مصطفى  
يانو منفرد الآنسة أوجيني طرابلسي

مساء الشيخ عبد الخالق الضاني

الاثنين ٢٤ يونيو

صباحا اوركستر حسن أبو زيد  
مساء فرقة موسيقى اليد المصرية (محمد بدوى ومحمد الصبان)

الآنسة أم كلثوم

يانو وكان

الثلاثاء ٢٥ يونيو

صباحا اوركستر العاصمة  
مساء فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٢٦ يونيو

صباحا رباعي العقاد  
مساء الشیخة سکیة حسن  
حسن صالح منولوجات فكاهية

الخميس ٢٧ يونيو

مساء عبدالقنى السيد  
منولوجات فكاهية - محمد كامل

الجمعة ٢٨ يونيو

صباحا اوركستر محمد حسن الشجاعى  
مساء إبراهيم عثمان

رياض السنباطي «عود منفرد»

السبت ٢٩ يونيو

صباحا خماسي شرقي  
مساء صالح عبد الحى

كامل رشدي «عود منفرد»

# رواية المجلة



## موزار

MOZART

٣

أزف ، وليس لدينا من الوقت متسع ....

في الطابق السفلي من هذا البناء ، كان أصحاب المجد والشرف من الضيوف مجتمعين في بهو الشريقات ، وسمو المطران يستقبلهم بما فطر عليه من الجلال والعظمة ، فكان الناظر إليه يعتقد يقيناً أنه رجل اجتماعي درس أصول المقابلات والمجاملات ، والتحيات ، يؤديها لأصحابها كل بالمكانة التي تليق به ، وبخاصة النبيلات وكرائم السيدات . ولقد يدمش المتصلون به ، من أن هذا الرجل المتشع بوشاح الجلال والهيبة والوقار يسف أحياناً إلى منزلة السوق والرعاع من أبناء شعبه . ولو أتيح له أن يعرف رأى هذا الحشد الخافل فيه ، لو فر عليه مؤونة الاحتفال بهم ، وإقامة الحفلة في بيته خاصة .

وبينما كانت الموسيقىون مقتنعين أما كنهم من المرح يشدون أوتارهم ، ويعدون

وما كاد موزار ينتهي من آخر سطر من تدوينه ، حتى كان عازفو الكمان قد حضروا جميعاً يحملون قيثاراتهم

ودخلوا على موزار ، متهللين مستبشرين ، يقبلونه ويهتفون باسمه هتافاً عالياً

هنالك شكر لهم موزار ، ولفتمهم إلى قصر الوقت ، وضرورة التجربة ، فشرعوا جميعاً يعزفون بارشاده « الروندليتو » ، حتى انتهت التجربة على خير ما يجب موزار ويهوى ، حتى أنه لم يتمالك من إعلان صيحة الفرح ، فقال لهم :

— مرحى بكم أيها الزملاء  
الابجاد ، إنكم من مفاخر الموسيقى  
أهتكم وأرجو لكم التوفيق .  
هلم إلى آلاتكم فاجمعوها ، وأسرعوا  
إلى الصالة الكبرى ، على بركة  
الله ، حذار بإسادة ، فإن الوقت



موزار

آلاتهم ، ويجربونها استعداداً للحفلة الموسيقية ، كان الخدم يرون بالضيوف الأفاضل يقدمون لهم المرطبات والنفطائر الشهية ، والضيوف يتسامرون ويتساقطون أطيب الحديث ، ولو تكلفاً ، وفاق اللياقة والتقاليد ، ويتهايمسون فيما بينهم ، كل فريق ينقد فريقاً ، ويتغامزون على الأزياء والأشكال فيما جرت به العادة في مثل هذه الحفلات

وقف الناس فرقاً ، كل جماعة في ناحية ، والمطران ينتقل بينهم ، يبالي في تحيتهم وإكرامهم ، ويعرف بعضهم إلى بعض ويبادر إلى استقبال من تأخر منهم ، إلى غير ذلك من أسباب المجاملة واللياقة في مثل هذه الحفلات . ولقد أغدق على الجميع أنواع الحلوى ، والمرطبات زيادة في العناية بهم .

في هذا الوقت ، وقف موزار على المسرح يتحدث إلى سيكاريللى . الذى سيقى الحفل بصوت نسائي ، ولم يشعر إلا وكلاهما يرتب على كتفه ويقول في صوت حافت غير مسموع

— موزار : النيلة تون هنا

— أن ؟

— هناك تحدث الأمير شوارتسبرج بجانب مرآة الأزهار ، وهي مقبلة علينا ، لا تتطلع ناحيتها

هنالك أقبل المطران ، في صلفة وغطرسة ، وأشار إلى موزار « ابتدىء » فتأهب الموسيقيون ، وانطلقوا يعزفون ، وتقدم سيكاريللى يقى بصوته الناعم النسوى ، وموزار يندق البيانو متعشياً مع غنائه ، والحفل ضجر متبرم ، يهزأ من هذا الرجل القوى المتين يتخنث بصوت النساء ولا يخزى ، فتغامزوا عليه ، وصدرت من بعضهم عبارات التهكم ، وغطى السيدات أفواههن بمناديلهن ، إخفاء للضحك الذى ملأ أشداقهن . وفي هذه الجلبة النفسية الجائشة كان توقيع موزار على البيانو آية في الدهشة والاعجاب ، ولو أنه كان يندق ارتجالاً بغير نوتة حتى أنه لفت الجمهور إليه ونال إكبارهم وارتياحهم

لحظ المطران ما وصل إليه الموقف من الحزى والسخرية يكاد يصق ، لولا أنه تماسك وفكر في علاج ينقذ

الموقف فصاح بأعلى صوته « برافو سيكاريللى برافو » ثم صفق ، وأسرف في التصفيق

ما هذا الصوت الذى يدوى في القاعة كالرعد ، فتجاوبه أصوات المحتشدين بما كاد يزلزل أركانها ؟

ذلك صوت الأمير شوارتسبرج يهتف عالياً « برافو أستاذ موزار . برافو » فيرده الحفل ترديداً عالياً

ضائق الدنيا بالمطران واضطربت حواسه . وتملكه الهياج ، لولا بقية من الوقار أسكنت ثأثرته ، وألانت حدته ، غير أنه اندفع إلى فرقة الموسيقى وأشار إليها بعينه أن تنصرف ، فشرع أفراد الفرقة يلون شعهم ، ويجمعون أمتعتهم استعداداً للخروج . ولكن السيدة النيلة تون ، تقدمت إلى المطران في خفر وحياء ، وتوسلت إليه ، في ابتسامة فاتنة ، تقول

— هل يفضل صاحب النياقة المطرانية ، فيصدر أمره الكريم إلى موزار ، فيوقع لنا قطعة من موسيقاه الساحرة ؟ إتنى باسم نبلاء هذا الحفل الكريم ، أقمس منك إجابة هذا الرجاء ، لنتمتع أرواحنا ، ونسقيها سلسيل فته الفياض الذى يروى الأرواح ، ويحيى الأشباح

— سيدتى الجريفتين ، من كل قلبي أستجيب لك ، ولا أرد لك طلباً ، لكن الفنان موزار وصل اليوم متأخراً وأظن أنه غير مستعد

— يامولاي الأمير . موزار دائماً مستعد فانه من البراعة بحيث يستطيع أن يخلق في الموسيقى متى شاء . وأنى شاء ، فاسمح لي أن ألح مرة أخرى في هذا الطلب وأصر عليه

وقد عزز رجاءها في الحال الأمير شوارتسبرج . واحتشد حوله جماعة النبلاء يزكون الطلب ، وكلما أبدى المطران عنراً فدوه ، حتى أرغم ، إزاء إلحاحهم ، على أن يستجيب لهم ، ولكن على مضض ، فذهب إلى موزار يسأله : — هل لديك قطعة صغيرة جاهزة ؟ قطعة مختصرة ،

أسامع ؟ أنت تعرف متى لمطولاتك ، تكلم ؟

— عندي قطعة روندليتو ، صغيرة أعددتها خصيصاً لهذه الحفلة ، وأظن يا صاحب النياقة المطرانية ، أنها تنفق مع رغباتكم

- حسناً ابندى : وأسرع ، واثته ، حتى تقوم

استوى الحاضرون في مقاعدهم ، متوجهين إلى المسرح ونشط موزار إلى العمل ، فأنطق الموسيقى بيانا ، وأسالها حناناً ، وأشجى سامعها نغما ، وجلاها بينهم نغما ، وأثر بها في أذهانهم ، وامتلك مشاعرهم ، وسيطر على أجسامهم حتى كانوا يتموجون بتموجاتها . ويقفزون لقفزاتها ، ويتمهلون لقميلها ، ويتباعدون إذا ابتعدت ، ويمتزجون إذا امتزجت ، حتى إذا انتهى من قطعه ، قطع الناس أيديهم بالتصفيق ، وحناجرهم بالهتاف والصياح بطلب الاعداء ، وموزار صامت يترقب أمر المطران ، والمطران معرض عنه ، والتليل والهتاف والصياح لا ينقطع ، فكان موقفاً

عجيباً .. عازفو الكمان يترقبون أمر أستاذهم . وأستاذهم يترقب أمر سيده ، وسيده منفض عنه مثاقيل ، والجمهور مصمم على الاستمادة مهما كلفه هذا التصميم من التضحية

هنالك نقد صبر موزار ، فقفز إلى المطران يسأله في لحظة وحيرة :

- سيدى صاحب النياقة ، أسمحون بإعادة الروندليتو ؟ فصاح به المطران - كيف تسأل هذا السؤال ؟ ففهم موزار من لحظة المطران الرضاء والقبول وما كاد موزار ينتهى ، حتى انتف به الضيوف ، يجاهد كلهم ، أن يحظو بمصاحته ، وأن يلتصقوا منه ، في إلحاح وحرارة ، أن يتقبل دعواتهم للغداء ، والعشاء ، وحفلات المساء ، وهو يتودد

لهم جميعاً ويشكر لهم جميل عطفهم ، ورقة شعورهم ، وعذوبة الفاظهم ، ويعتذر لهم من إجابة دعواتهم ، بما يضطر إليه اضطراراً من استئذان المطران وسماحه ، فانه سيده الأعلى

وأخيراً ، اتحت به النيلة تون ناحية ، وأسرت إليه تقول :

- أى أستاذى ؛ كاد يفنى صبرى في انتظار هذا اليوم الذى أحبيك فيه بنفسى ، وأعقد على يدك ، هنا ، فى فينا ، فما أسعد اللقاء ، وما أجل هذه اللحظات !! - أشكر لك ياسيدتى ، أبلغ الشكر ، واعتذر من عدم استطاعتى السعى إلى مولائى وتقديم نفسى إليها - عفواً ، ياموزار ، أنت الذى يسى إليك . ولقد تعرفت روحى إليك فى غيبتك ، وكنت أدعو الله أن يرد غربتك ، ويسعدنى بقلبتك ، وقد استجاب الله رغبى لجمعنى بك . فى أقصى أوقات السرور ، أليس كذلك ؟ ولكى توثق روابط المعرفة بيننا .

أرجو أن تسمح لى بأن أدعوك إلى تناول الغداء معى ظهر الغد ... موزار ! استحافك ألا ترد طلبى ، فتحرمنى من سرور طالما منيت نفسى أن أنعم به ، فهل تجيب ؟

ثم مدت إليه يدها . فتناولها موزار ، فى حذر وحرص ، وهو يتلفت باحثاً عن المطران ، فلما رآه متشاعلاً بالتحدث إلى الأمير شوارتسبرج هز يدها بجيباً دعوتها ، وانصرف مودعاً شاكراً فأخذ منها الطرب كل مأخذ وصاحت

- وافرحاه! سيوزارنا موزار غداً . إن زوجى لينشرح صدره ، وتبهج نفسه بقدمك إلينا غداً . تذكر ياموزار ، سأكون فى انتظارك ، وأرجو أن يهيجك

### الامير المطران

طعامنا ، فان طاهينا يجيد الطبخ وتذكر موزار أنه تسرع فى إجابة الدعوة فعاد يقول - ولكن ، ياسيدتى النيلة ....





في بعد الصيت ، وأن الحظ أصبح من خدمه ، يأمره  
فيطبع ، ويشير إليه فيخضع ، وأن النيلات اللواتي شهدن  
الحفلة . خرجن وذهبن ألسنة ثناء ونفار ، تردد في الأجواء .

## « \* بيانو هوفمان \* »

Hofmann



أشهر ماركات البيانو

متانة لا تضارع ما كينة من أدرجة الأولى

صنع خصيصاً للقطر المصري

شاهدوه بمحلات

عزيز بولس

مصر : ٧٣ شارع إبراهيم باشا تلفون ٥٦١١٤

الأسكندرية : ١٨ شارع فؤاد الأول تلفون ٢٣٠٥

تسهيلات عظيمة في الدفع لاتزاحم

- لا أتردد ، فأني بانتظارك

- سيدتي ، أراني مقيداً ، وليس شيء أسر على نفسي  
من إجابة دعوتك ، إن سمح المطران ..

- ليس للمطران أن يمنح الأذن أو يمنع ، فذلك  
شأنك وحدك ، وما كان له أن يتحكم فيك ، وما أنت  
بحاجة إلى استئذانه بل وإخباره أيضاً . إنك ستحضر  
إلينا وكفى .

- أمرك يانبليتي المحترمة ، سأكون لديكم في الوقت

المحدد

- في تمام الساعة الثانية عشرة

- شكراً لسيدتي ، صاحبة العصمة ، سأحضر

- مرحي ! مرحي ! إلى اللقاء .

انصرف السادة المدعوون ، وجمع الموسيقيون آلاتهم  
وأمتعتهم ، وغادر الكل بهو الاحتفال ، إلا موزار ،  
فقد بقي منفرداً . وقف يغوص في بحار الفكر ، يعلو  
حيناً إلى مناط السعادة ، ويهبط آناً إلى مدب البؤس ،  
فاذا استبشر ، وحلا له الأمل ، ناجى نفسه

- بداية رائعة ، تبشر بالرفعة والسمو ، كل شيء فيها  
جميل ، إجماع على الاعتراف بالفضل ، وهو أول أسس  
العظمة ، وطهارة في إعلان الثقة ، وهي أولى دعائم  
النجاح ، أحمدك اللهم ، لقد عوضتني من جحود الفرد ،  
بر المجموع

فاذا أحست نفسه البؤس لذكرى المطران : اتحنى في  
صدره يقول :

- ويلي ! ماذا بملك ضعيف الحيلة ، إذا بطشت به  
قوة الجبار ؟ هذا أمير مسلط ، تفزعه شهرتي ، وتقض  
مضجعه سمعتي ، فهو لا يفتأ يناوتني ، ما واثقه قدرته ،  
وساعفته حيلته ، فأني اتجهت صدمتي عقابه ، وحيثما سرت  
نزل بي عذابه . أي ربي ! إليك أفوض أمري ، وأنت  
أحكم الحاكمين

وهكذا كانت تدور برأس موزار هواجسه ، وتشعب  
فيه خيالاته ، وهو لا يدري أنه أوغل في الشهرة ، وأمن

ذكره ، وتشيد في المحافل غفره . وتعلن في المجالس أمره  
ولا بد من أن يذكره للقيصر ، ويحين إليه سماعه ،  
فاذا تنازل القيصر ولبى دعاهن ، فقد أمن موزار شر  
المطران ، واتقى حفيظته . وأى سلطان لأمير ، أمام  
سطوة القيصر وسلطانه ؟ وأى غضب يقف جنب محبته  
وحنانه ؟ إنما هذه أحلام ، وحذا لو صحت الأحلام  
وبينا كان موزار موزع الفكر ، تنازعه الخواطر ،  
إذا بحركة تشعر بقدوم المطران ، منغص عيشه ، ومكدر  
صفوه ، حتى في لذيذ أحلامه ، لا يفر من هجماته ، ولا  
ينجو من نفثاته

أقبل المطران الأمير ، وصوب أقصى نظراته إلى فناء  
البهو ، حتى إذا لمح موزار ، قصد إليه مندفعاً ، وحلق  
في وجهه كأنما يريد إحراقه بشعلة عينيه الملتبتين . وجاهد  
موزار قواه ليرفع بصره إلى المطران فلم يقو فأسبل عينيه .  
سادت برهة رهية من السكون . قطعها المطران بحديث  
بطيء . تشف كل نبرة من نبراته على الحقد والغيط :

- ما أزدلك أيها الماجن ؟ كيف تجرؤ على مواجهة  
ضيوفى النبلاء . وتتحدث إليهم ؟ أبلغت بك الصفاقة  
هذا الحد ؟ ما الذى يصوره لك خيالك ووهمك ؟ أتزع  
أنك أصبحت من الشرف والنبالة بحيث يضع الأشراف  
أيديهم في يدك الملوثة القذرة ؟ ياسوء ما صوره لك  
تفكيرك الفاسد ، وزعمك الباطل . ولكن لا عجب أن  
يتعلق الرعاع أمثالك بأهداب العظمة يتمحلونها تمحلا  
- يا صاحب الأمانة العالية ؛ أرجو عفوك وغفرائك  
إن السادة النبلاء هم الذين صالحوني ، ومدوا إلى أيديهم ،  
وليس من المروءة في شيء . أن أرد أيديهم ، أو أتقاضى  
عنها .

- وقاحة مبتذلة ، ينثرها هذا الولد الخبيث على  
مسمعى . جنون يصوغه هذا الحقير كلمات وعبارات ...  
- يا صاحب الأدب العالى ؛ ما يليق هذا الأسلوب في  
مخاطبة رجل فنان جاب قه روما وباريس وفينا ، وحلق  
في سمائها جميعاً ....

- فنان ؟ كان لى أن أضحك لولا أن موقفك محزن

مزر ، فنان ؟ أتدعو نفسك فنانا ، أيها الأمانة المنكور  
إن أنت إلا محقور دنس

- قد يكون هذا رأى نيافتكم فى ؛ ولا حيلة لى فى  
اعتقادكم ، ولكن يا صاحب الأدب العالى ، ما كان رأى  
نيافتكم فرضاً يعتقد الناس ، ويدينون له . إن الناس قد  
عرفوا قدرى ، وأحسنوا التعبير عنه . و ...

- اخرس : أيها الوقح . أترفع صوتك فى وجهى ؟  
ثم لا يقطع لسانك بين شديقك ؟ سأريك كيف أخفت  
صوتك . وأحو أثرك .... ولكن من الذى أمرك أن  
تعيد تلك القطعة الموسيقية المزعجة التى سميتها روندليتو ؟  
- استأذنت نيافتكم فأذتم لى

- استأذنت حقاً . ولكنى لم آذن لك . وإنى أعاقبك  
على ادعائك حقاً لا تملكه . ولا يليق أن تملكه . سأدفع  
لك هذه المرة ثلاث دوكات و عملة ذهبية قديمة ، كباقي  
أفراد الفرقة الموسيقيين . خذها ترف على الأرض .  
وتدحرج تحت قدمى .. وإذا توقحت . أو سولت لك  
نفسك الشريرة إساءة الأدب . مرة أخرى . فانى أحرملك  
من مرتبك جميعه . وأخضم استحقاقك كله .

ثم أدار المطران ظهره للفنان . وانصرف فى خطى  
مشددة . فيها الكبرياء والعظمة . وموزار مبهوت مذهول  
يكاد يقتله الغضب . أو يسوقه إلى الاجرام . وخيل إليه  
أن ينقض على هذا المطران فينتزع رأسه من جذورها ..  
ولكنه مالبث أن سكنت ثأرته . وهدأت أعصابه . فاذا  
بطنه يئط من الجوع . وأمعازه تتلوى منه . فجثا على  
ركبتيه يبحث عن الدوكات الذهبية الثلاث . حتى يكون  
معه شيء من النقود على الأقل فى أول يوم من وصوله  
فينا . إلى أن يحكم الله

وأعاد إليه الأمل ، وأحيا فيه الرجاء ، ما كان يتخيله  
من الغبطة ، وما سيلاقى من النعيم فى استقبال النيسة  
تون له ، وما أعدته له من إكرام وتبجيل . هنالك كاد  
الفرح يخرج به عن إهابه . فتهف بأعلى صوت ، وهو خارج  
من البهو الخالى . يجب أن تتغير هذه الحال ..

يتبع

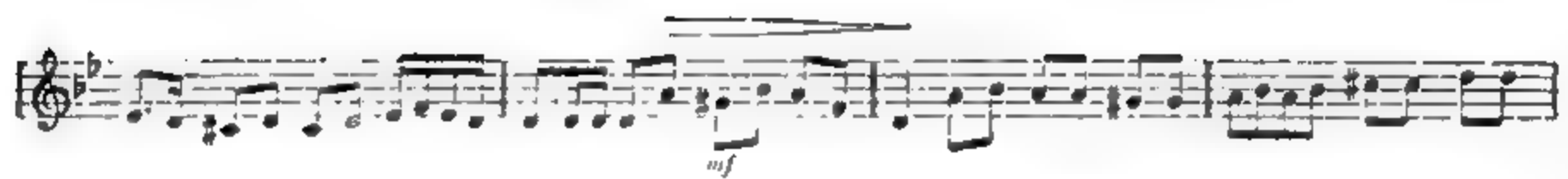
# سماعي حجاز يوسف باشا

من سجل المصنف

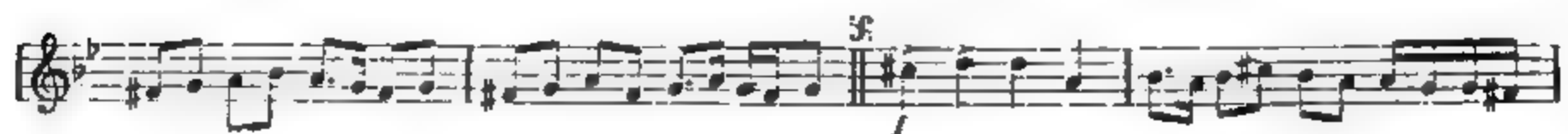
الدوكاه

$\text{♩} = 116$





الحلقة الثالثة

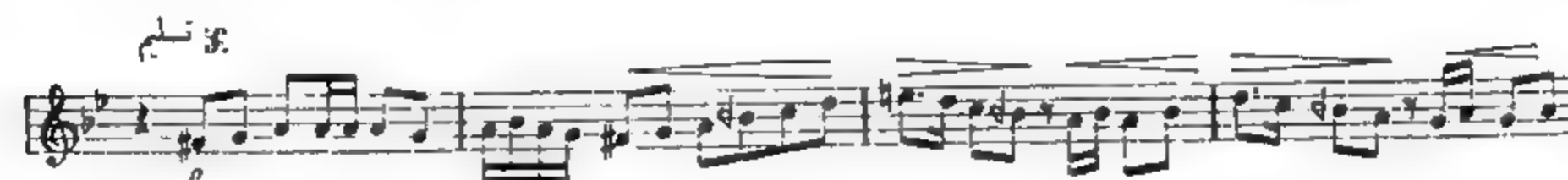


# بشرف حجاز سالم بك

من سجل العهد

الدوكاه أصول فاخنة

$\text{♩} = 60$



Fin. الخاتمة الثانية





للعشاء

وهذه  
يسيتطيع  
ان يسبعك

ممتاز الراديو

لهني خبض  
لك دائمًا

الادارة  
المطبعة  
IMPRIMERIE  
LUXE

الادارة: ٩ شارع زكي  
المطبعة: ١٨ شارع بورس

DIRECTION : 9 RUE ZAKI  
IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Taufikia - Le Caire

اقوى مؤسسة  
من نوعها  
٦٨  
شارع قصر العيني  
مصر  
تليفون  
٤٣٣٠٧

شركة مطبعة لوكس  
مصر



LISTE D'INTERVALLE JUSQU'A LA QUARTE

Cents			Cents			Cents		
44 =	39:	40	145 =	149:	162	303 =	68:	81
50 =	+ 239:	246 (1)	150 =	+ 221:	241	316 =	5:	6
89 =	19:	20	151 =	11:	12	350 =	+ 125:	153
90 =	243:	256	180 =	59044:	65536	355 =	22:	27
100 =	+ 84:	89	182 =	9:	16	384 =	6561:	8192
112 =	15:	16	200 =	+ 400:	449	386 =	4:	5
114 =	2048:	2187	204 =	8:	9	400 =	+ 50:	63
135 =	37:	40	231 =	7:	8	408 =	64:	81
			281 =	17:	20	450 =	+ 27:	35
			294 =	27:	32	498 =	3:	4
			300 =	+ 37:	44			

(1) + approximatif.

# MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)

## PIANOS HOFMANN

et

## RADIO TELEFUNKEN

Après la chute de Bagdad, le foyer de la culture passa du côté de l'Est ; et les œuvres de l'école systématique se multiplièrent tant en persan qu'en arabe. La plupart de ces ouvrages sont encore conservés. Kotb El Din Al Chirazî (7<sup>me</sup> siècle de l'Hégire) qui consacra à la musique un chapitre de son livre intitulé « Dorrat Al Tag » fut le premier de ces auteurs persans, après lui vint Mohammed Ibn Mahmoud El Amouly dont le livre « Nafais Al Founoun » contient aussi un chapitre sur la musique (Musée Britannique No 16827).

Il y a au VIII<sup>e</sup> Siècle de l'Hégire, un autre livre persan digne d'être mentionné, lequel porte le titre de « Kanz Al Tohaf ». Mais les plus importants de tous sont les quatre ouvrages par Abd El Kader Ibn Ghafî (8<sup>me</sup> siècle) à savoir :

« Gamée El Alhan » et les deux abrégés du précédent « Makassed El Alhan » et « Mokhtassar El Alhan » et « Charh El Adwar ».

Un cinquième livre, « Kanz El Alhan », le plus précieux de tous, car il contenait de la musique notée, a disparu. Bien que Ibn Ghafî fût un disciple de Safi El Din, ses ouvrages avaient cependant une certaine originalité. Son grand mérite fut de joindre à une connaissance approfondie de la musique une grande pratique de cet art.

Son fils et son petit fils furent tous les deux des théoriciens et leurs œuvres, « Nakawat Al Adwar » et « Makassed El Adwar », existent toujours, cependant leur gloire fut éclipsée plus tard par deux autres arabes, l'auteurs du traité de Mohammed Ibn Mourad et Mohammed Abd El Hamid El Ladiki (IX<sup>e</sup> siècle) auteur de « Ressalat El Fathieh » Al Ladiki et le dernier auteur qui approfondit, d'une manière sérieuse, la théorie spéculative de la musique de l'école de Safi El Din.

## L'Ecole moderne

Le principal trait de cette école est le système des quarts. Le principal théoricien de ce système est Mikhaïl Michaca (12<sup>e</sup> siècle). Pourtant ce système ne fut ni inventé ni introduit par celui-ci dans la musique arabe, ainsi que le crut Parisot, parce que Michaca dit lui-même que ce système existait avant lui.

Nous ne pouvons pas non plus admettre qu'il date du treizième siècle ainsi que nous le suggère le Dr. Lachmann, parce que nous savons qu'il était en usage au 12<sup>me</sup> siècle comme cela a été démontré par le Baron de Tott et Toderini. Nous n'en trouvons aucune trace dans le manuscrit mentionné par Villoteau, comme nous le fait remarquer le Professeur Land, car on a démontré que ce manuscrit était identique à celui dont le titre est « Al Chagarah Zatul Akmam » et qui se trouve au Musée Britannique No. 1535.

Dans ce manuscrit, on ne trouve aucune mention de système des quarts.

Comment donc est né ce système ? Le Dr. Lachmann dit qu'il est dû aux besoins de la transposition. Cependant le Père Collangette déclare qu'en pratique (car l'écrit est dépourvu de ligatures), cette échelle est la même que celle de Safi El Din à laquelle on a ajouté quelques petits intervalles.

Quelques-uns des termes techniques usités dans ce système sont d'origine persane, comme le nom donné aux quarts de ton et aux trois quarts de ton : le ton Nim Araba, Tik Arab et Barda. Nous apprenons d'Ibn Ghafî, de Chahab El Din El Aghami et de l'auteur du traité de Mohammed Ibn Mourad que des intervalles plus fins que ceux qu'emploie l'école des systématistes, étaient pratiqués dès le VIII<sup>e</sup> siècle de l'Hégire dans les « Choab » nouvellement adoptés ou dans les modèles détaillés qui n'étaient pas en usage du temps de Safi El Din Abd El Momen, quoique faisant partie du système persan primitif ex-

posé dans le livre de « Bahgat El Rouh » de Abd El Momen Ibn Safi El Din (Bibl-Bodleian). D'après le témoignage de la Borde, l'octave se divisait, au XII<sup>e</sup> siècle, en 24 parties donnant une échelle de trois intervalles de ton majeur dont chacun se divise en quatre quarts de ton et de quatre intervalles de ton mineur dont chacun est divisé en trois quarts de ton et ainsi de suite :

- |                          |            |
|--------------------------|------------|
| 1 <sup>o</sup> Rast,     | ton majeur |
| 2 <sup>o</sup> Dokah,    | ton majeur |
| 3 <sup>o</sup> Sikah     | ton mineur |
| 4 <sup>o</sup> Giharkah, | ton mineur |
| 5 <sup>o</sup> Nawa,     | ton majeur |
| 6 <sup>o</sup> Hosaini,  | ton majeur |
| 7 <sup>o</sup> Awj       | ton mineur |
| 8 <sup>o</sup> Kerdane,  | ton mineur |

Michaca nous fait savoir qu'il était mécontent de la division de l'octave donnée par les théoriciens de son temps. Il se trouvait certainement d'autres divisions, et il paraît qu'un de ces théoriciens, Mohamed Ibn Ismail Chihab El Din, divisait les tons mineurs en quatre parties, comme il faisait pour le ton majeur, ce qui donnait à l'octave 28 intervalles, alors que Aly Darwiche El Halaby, selon son système, les divisait encore davantage.

Quoi qu'il en soit, Michaca essaya d'établir le quart de ton comme base régulière, pour avoir une échelle tempérée égale.

De nos jours beaucoup d'exécutants soutiennent encore que le système des quarts de ton est loin d'être une échelle tempérée, bien qu'on admette généralement que le système en question comprend 24 notes.

De là vient la difficulté devant laquelle se trouve aujourd'hui le Congrès

a) Quel est le nombre de notes contenues dans l'octave ?

b) L'échelle doit-elle être considérée comme tempérée ou non ?



Ligatures	Bam	Mathlath	Mathna	Zir	Had
Motlak . . . . .	—	498	996	294	792
Mogannab Cadim . . . . .	90	588	1086	384	882
Mogannab Persan . . . . .	145	643	1141	439	937
Mogannab Zalzal . . . . .	168	666	1164	462	960
Sabbaba . . . . .	204	702	1200	498	996
Wosta Cadima . . . . .	294	792	90	588	1086
Wosta Persane . . . . .	303	801	99	597	1095
Wosta Zalzallah . . . . .	355	853	151	649	1147
Binsar . . . . .	408	906	204	702	1200
Khinsar . . . . .	498	996	294	792	90

Al Farabi dit également que l'Echelle du Tunbour Al Khorassani commençait par Limma, Limma et Comma. Cela provient, sans doute, des expériences d'Al Kindi.

Du temps d'Avicenne et Ibn Zailaa (Ve siècle de l'Hégire), la note persane Wosta à 303 cents avait disparu et fait place à la note à 294 cents connue sous le nom Wosta Cadima ou Wosta Farissieh. Avicenne dit que Wosta Zalzal a été posée entre El Sabbaba et El Khinsar à peu près à 351 cents, tandis que d'autres l'ont posée à 343 et 347. Deux de ces ligatures Al Mogannab étaient connues, et non pas trois.

Une légère modification fut faite à l'Echelle de l'Oud, vers le septième siècle de l'Hégire, aux dires de Nassir Al Din Al Toussi et Fakhr Al Din Al Razi.

### L'Ecole systématique

La plus profonde et la plus complète étude sur la théorie de

la musique d'après les documents que nous possédons, et après les recherches d'Avicenne et d'Ibn Zailaa, est celle du musicien qui était au service du dernier Khali-  
fe de Bagdad, nommé Safi El Din Abd El Moomen, auteur de deux superbes ouvrages, Al Charafiah et Kitab Al Adwar, dont s'inspirèrent après lui tous les musiciens et qui est considéré comme une autorité en cette matière.

Les scolastes grecs eurent le grand mérite de stabiliser la musique arabe ; néanmoins, quelques anomalies subsistèrent encore. La plus notable de ces anomalies est celle de Wosta Zalzal à 355 cents avec sa sixième à 853 cents qui l'éloigne de l'Echelle de ces scolastes donnant une succession de quarts. Pour corriger ce défaut, il paraît que Safi El Din a donné une nouvelle théorie de la gamme dans laquelle il a divisé l'octave en 17 intervalles, se

succédant dans l'ordre des Limma, Limma, Comma. Cette théorie peut embrasser les fractions zalzaliennes marquées à 355 et 385 cents avec un rapprochement minutieux qui les a amenées à 384 et 882 cents.

Cette échelle, considérée la plus complète dans ses divisions (voir l'ouvrage de Parry, l'« Art de la musique », 1re Edition 1929) donna des consonnances plus nettes et plus pures que celle de l'Echelle tempérée (voir l'ouvrage Riemann, « Catéchisme de l'Histoire de la musique », 65). Il n'est pas étonnant que Helmholtz, dans son livre, « Etude sur la sensation des tons » ait considéré la théorie de l'Ecole des Systematistes très précieuse dans l'histoire du développement de Musique (283).

Nous donnons l'Echelle précitée de Safi El Din :

Ligatures	Bam	Mathlath	Mathna	Zir	Had
Motlak . . . . .	0	498	996	294	792
Zayed . . . . .	90	588	1086	384	882
Mogannab . . . . .	180	678	1176	474	972
Sabbaba . . . . .	204	782	1200	498	996
Wosta Persane . . . . .	294	792	90	588	1086
Wosta Zalzallah . . . . .	384	882	180	678	1176
Binsar . . . . .	408	906	204	702	1200
Khinsar . . . . .	498	996	294	792	90

Quant à l'histoire de ce remplacement, nous savons qu'à la Mecque on a adopté l'Oud persan vers la deuxième moitié du premier siècle de l'Hégire, et que Ibn Mesgah a introduit ses méthodes persanes et byzantines à la même époque.

Les arabes ont continué, longtemps après l'adoption du système persan des deux octaves, à limiter toute la théorie à une seule octave.

Cette échelle n'a pas satisfait tout le monde et on ne s'est pas contenté d'introduire une note persane de 303 cents, mais on a introduit une troisième neutre de 355 cents intermédiaire entre la note persane et la ligature de Binsar ; cette dernière fut introduite dans l'échelle par Zalzal qui est un des grands musiciens de la fin du II<sup>e</sup> siècle.

A l'époque d'Ishak Al Moussili, ces additions à l'échelle ayant amené des confusions, ce musicien a été obligé de revenir à l'ancienne échelle pythagorienne.

Il a fait ce travail sans recourir à aucun livre grec. Sa réforme a révést en Irak où elle a été suivie jusqu'à la moitié du IV<sup>e</sup> siècle de l'Hégire. Les notes persanes et Zalzalienne ont trouvé une gran-

de faveur dans les autres régions et continuaient à être suivies comme l'indiquent Al Farabi et l'ouvrage « Mafatih el Oloum ». Un siècle après, la notation persane était devenue à peu près complètement ignorée.

Quoique que nous lisions dans l'ouvrage de Yahia Ibn Ali Ibn Yahia que Ishak Al Moussili a obtenu ses chiffres par le calcul, nous remarquons dans le même ouvrage que l'ancienne école arabe a prouvé que les ligatures ont été fixées sur le manche de l'Oud ou du Tanbour en accordant la note à son octave que l'on nomme parfois « El Sayyah ».

### Les scolastes Grecs

Au milieu du troisième siècle de l'Hégire, l'influence des ouvrages des anciens grecs sur la musique, traduits en arabe, commença à se faire sentir.

Le premier qui profita de ce nouveau trésor fut Al Kendi, (II<sup>e</sup> siècle de l'Hégire). Quatre de ses ouvrages ont subsisté jusqu'à nos jours ; il en existe trois à la Bibliothèque gouvernementale de Berlin et un au musée britannique. Nous remarquons dans ce

dernier jusqu'à quel degré l'auteur est redevable à Euclide et à Ptolémée. Il a rédigé en effet un ouvrage sur la division d'El Kanoun, qui est la reproduction littérale du livre d'Euclide dénommé « Section Canonis ».

Il est arrivé à introduire une cinquième corde dans l'Oud, qui, pourvu du double octave, a donné sans transition le système grec complet, le « Système Teleion » fondé par Ptolémée. Pour atteindre ce but, Ali Kindi dut introduire une ligature appelée Al Mougannab à 114 cents ou entre la ligature de Motlak et d'El Sabbaba. Il en est résulté une autre difficulté, car cette ligature posée sur les cordes Bam, Maslas et Masna ne s'accorde pas avec la note de la ligature d'El Wosta posée sur la corde Masna. Zir Awal et Zir Tani, ce qui donne lieu à l'essayage d'une nouvelle ligature à 90 cents entre El Motlak et la ligature Al Mougannab précitée et entre la ligature « Wosta » et Al Binsar à 384 cents. Ce fut l'origine de ce qu'on nomma plus tard l'Echelle Limma Comma pour le Tanbour Al Khorassani qui précéda l'Echelle de l'Ecole systematique fondée par Safi Al Din.

Ligatures	Bam	Mathiath	Mathna	Zir Awal	Zir Thapi
Motlak . . . . .	—	498	996	294	792
Sabbaba . . . . .	90	588	1086	384	882
Mogannab (1) . . . . .	114	612	1110	408	906
» (2) . . . . .	204	702	1200	498	996
Wosta (1) . . . . .	294	792	90	588	1086
» (2) . . . . .	384	882	180	678	1176
Binsar . . . . .	408	906	204	702	1200
Khinsar . . . . .	498	996	294	792	90

Pour discuter cette Echelle à un autre point de vue, nous engageons le lecteur de se référer à la récente traduction du livre Al Kindi publié par le Dr. Lachmann et le Dr. El Hefny.

Du temps d'Al Faraby, on avait fait quelques additions à cette

échelle et on avait suivi le principe d'après lequel on avait déterminé la ligature persane et Wosta Zalzal à 303 et 355 pour introduire les ligatures Al Mogannab correspondant à El Motlak et Al Sabbaba, 145 et 168 cents.

Cela explique qu'il y eut trois

ligatures dans le genre Al Mogannab connues sous des noms respectifs anciens, persan et zalzalien, tandis que celle qui était à 114 cents a complètement disparu.

Ci-après nous donnons une indication des ligatures de Oud du temps Al Farabi :

De là, il résulte que ces systèmes de musique empruntés à l'étranger n'ont pas précédé la théorie de la musique nationale arabe. Cette introduction a croisé les principes de la musique arabe qui avait ses caractères distinctifs. Il est très important de connaître cette vérité pour qu'on ne croie pas que la musique arabe est d'origine persane ou byzantine.

Beaucoup d'autorités en matière musicale ont déclaré que les musiques arabe, persane, et byzantine ont une différence marquée. Al Kindy du II<sup>e</sup> siècle de l'Hégire dit : « Pour étudier la musique, il faut apprendre plusieurs

arts, c'est-à-dire les musique arabe, persane et byzantine ».

Le livre des Frères Sincères (Ikhouan El Safa) publié au IV<sup>e</sup> siècle de l'Hégire exprime la même idée, en disant : « Quant aux autres peuples comme les Persans, les Byzantins et les anciens Grecs, leurs mélodie et leurs chants ont des lois qui diffèrent de celles des mélodies et chants des arabes.

L'ouvrage d'El Ekd El Farid d'Ibn Abd Rabbou du IV<sup>e</sup> siècle cite l'opposition qui était soulevée contre l'introduction des chants persans dans la musique arabe

Ishak Al Moussili du II<sup>e</sup> siècle de l'Hégire avait l'avantage de connaître la mélodie grecque, ce qui nous garantit la différence entre les deux mélodies : arabe et grecque

Quel est donc cet ancien système de musique arabe qui a succédé à l'échelle pre-islamique ?

Nous trouvons dans la brochure mauresque publiée dernièrement par le Dr. Farmer sous le titre de « On Old Moorish Lute Tutor » une échelle d'une seule octave basée sur l'accordage des quatre cordes de l'Oud :

	Zaïl	Maya	Ramal	Hussein
Moutlak . . . . .	0	204	702	908
Sabbaba . . . . .	—	408	—	1.110
Khinsar . . . . .	—	498	—	1.200

Ce système était plus ancien que celui d'Ishak Al Moussili (II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècle de l'Hégire) dont l'accordage de son Oud était sur des quarts, de sorte qu'une seule transition conduit à la double octave

Il n'est pas difficile de connaître l'époque où les arabes ont passé de l'octave simple à l'octave double.

Au temps d'Ishak Al Moussili, Al Kindy, Yahia Ibn Ali Ibn Yahia, Al Farabi et les Frères Sincères, les cordes de l'Oud étaient nommées de haut en bas : Zir, Masna, Maslas et Bam. Le pre-

mier et le dernier nom sont persans. Il est raisonnable de déduire que la corde supérieure et la corde inférieure étaient connues à l'origine sous deux noms arabes comme les deux cordes moyennes (Masna et Maslas) mais l'influence des Persans a conduit à remplacer leurs noms arabes par deux autres persans.

Il paraît que l'accordage de l'Oud persan était en quarte, comme suit : (A D G c.), tandis que l'Oud arabe était (C D G a) comme l'indiquait la précédente brochure mauresque. La différence entre les deux systèmes consiste dans la première corde (la su-

perieure) et la quatrième (l'inférieure).

Quand les arabes ont emprunté l'accordage persan qui a entraîné le remplacement de la première et de la quatrième corde, ils ont adopté deux noms persans pour ces deux cordes en maintenant les deux noms arabes des deux cordes moyennes.

— — —

Voilà l'échelle de l'Oud telle qu'elle est indiquée dans l'ouvrage de Yahia Ibn Ali Ibn Yahia El Monaggem qui contient la théorie musicale du temps des musiciens cités dans Kitab Al Aghani par Aboul Farag :

	Bam	Maslas	Masna	Zir
Motlak . . . . .	—	498	996	294
Sabbaba . . . . .	204	702	1200	498
Wosta . . . . .	294	792	90	588
Binsar . . . . .	408	906	209	702
Khinsar . . . . .	498	996	294	792

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

**DIRECTION:**  
22, Avenue Reims Nazli  
Tél. 59689  
Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



**ABONNEMENT**  
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an  
Pour l'Etranger: P.T. 24 par an  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

No. 3. 1ère Année.

16 Juin 1935. P.T. 2.

## Histoire abrégée de l'échelle de la Musique Arabe

Par le Dr. Henry Farmer

### L'Echelle avant l'Islam

Les musiques arabe et persane dérivent d'une ancienne origine semite qui avait une grande influence sur la musique hellénique, à moins qu'elles ne soient sa base fondamentale, longtemps avant l'aurore de l'Islam. C'est Al Farabi du 4<sup>me</sup> siècle qui, le premier, nous a fait connaître l'échelle de

la musique arabe, dans sa description d'un instrument de musique connu sous le nom de Tunbour de Bagdad ou Tunbour Al Mizani qui était en usage en son temps. Il dit que les ligatures de cet instrument produisent l'échelle qui était employée à l'époque de Djahilyeh, connue sous le nom de l'échelle des quarts de ton. On arrive à cette échelle en divisant

la corde en 40 sections égales.

Ce système a été suivi jusqu'à l'époque d'Eratosthène et probablement avant cette date. Cet instrument Djahilite portait deux cordes et cinq ligatures ; on accordait la corde supérieure sur le tour de la ligature supérieure et de la corde inférieure, pour obtenir l'échelle suivante :

Corde inferieure						Corde superieure						
Cents :	0	44	89	135	182	231	231	275	320	366	413	462

Al Farabi déclare qu'il a remarqué, en son temps, que les chansons Djahilites continuaient à être exécutées sur cet instrument.

Si nous jetons un coup d'œil sur la classification théorique de cette échelle, il nous sera démontré que si nous continuons dans les ligatures après la cinquième, nous obtiendrons l'échelle suivante

Les ligatures :

Sillet	2e	4e	6e	8e	10e	
Cents:	0	89	182	281	386	498

D'après l'opinion du Prof Land, cette échelle est l'origine de laquelle dérive l'échelle pythagoréenne

### Ancien Système arabe

Nous savons qu'au premier siècle de l'Hégire, les éléments d'une théorie musicale avaient été donnés par les musiciens du Hedjaz. Ibn Misdjah avait appris le chant

persan et avait reçu des leçons des musiciens romains jouant le Barbat ainsi que des leçons des théoriciens. A l'aide de ces connaissances, acquises pendant ses voyages, il réussit à établir le fondement d'une théorie musicale qui fut adoptée par les musiciens de son époque

Il est bien établi qu'il a rejeté les méthodes persanes et byzantines qui sont restées étrangères à l'échelle arabe



M  
A  
I  
S  
O  
N

# مجلات بوزناخ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناح ابراهيم باشا رقم ٢٠ بصر

تليفون ٤٢٤٦٦

متجرو وشه صناعة وتصلح وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها  
متعهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

R.C. 127

20, Rue Ibrahim Pacha

Tél. 42466 Le Caire Cables: Busnach - Cairo

## أكبر مستودعات بالقطر المصري

للآلات الوترية

على اختلاف أنواعها



للآلات النفخ

نحاسية وخشبية

وارد أكبر مصانع العالم الاختصاصية في صنع هذه الآلات

مبيع أوتار لجميع الآلات الموسيقية بالجملة

جميع النشرات الموسيقية بخصم ٣٠ في المائة

## ***La Musique***

---

Revue hebdomadaire  
paraissant provisoirement  
chaque quinzaine

---

**Organe de l'Institut Royal  
de la Musique Arabe**





 *Messigere*

M. EL HEFNY, Ph.D



اللويسيفي

لواء الملك فيصل بن عبدالعزيز  
الملك فيصل بن عبدالعزيز

مكتبة محمد بن عبد العزيز





العدد ٢٠ ملها

العدد الرابع

القاهرة في ٣٠ ربيع أول سنة ١٣٥٤



العدد ٢٠ ملها

السنة الأولى

أول يولية سنة ١٩٣٥

كلمة المحرر

## حماية الموسيقيين

في مصر موسيقى ، تجاليد الاحداث ، وتناقض العيش  
تأبى إلا أن تتبوا مقعدها من الرفعة والسمو .

وفي مصر موسيقيون يسهرون على الموسيقى ويلغون  
المشقة في الغيرة عليها ، وهؤلاء هم أهلها وعشيرتها وذوو  
رحامها ، فلا تكاد تشكو ألماً حتى يحسوا له وتجعاً .

وفي سيل اعتزازهم بالموسيقى ونهضتهم بها ، يركبون  
الهول ، ويستنفدون الطوق ، ويكافحون العيش في أقصى  
وجوهه .

ومن عجب ، أن ذلك شأن الموسيقى من قديم ، يمتاز  
بها النفر الطيب القلب . النذل العاطفة ، الكريم الاحساس  
الراقي الشعور ، فلا يصيب إلا اضطهاداً ، وإلا مسغبة  
وإلا إدقاعاً أودى بكثير منهم . فقضوا مغموطين ، حتى  
لكان يحجل معاصروهم مقابرهم ومدافنهم .

ولولا أن من طيبتهم الرضاء وعدم التسخط للقضاء  
ولولا أن الفلسفة تشيع في نفوسهم ، وإن لم يكونوا  
فلاسفة ، ولولا أنهم كانوا يقنعون من أزمانهم بالكفاف  
ويزعمون الغنى والثراء والعزة في مواهبهم ، وما تفيض  
به من فن هو الخلود الباقي على الزمن ، ولولا صبرهم

الموسيقى

مجلة لدراسة الموسيقى  
تصدر نصف شهرية مؤقتة

لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية

رئيس التحرير المسئول : دكتور محمد محمد الحفني

الادارة

٢٢ شارع المكتبة - مصر  
تليفون ٤٨٦٨٩  
البريد ١٠٠٠٠

الاشتراكات

٥٠ قرشاً صافياً داخل القطر المصري  
٨٠ " " خارج " " " "  
الاشتراكات تفسر عليها مع الادارة

### في هذا العدد

الوداع — يتدفق	حياة الموسيقيين
نواذر وفكاهات	موسيقى الدولتين القديمة
مبادئ الموسيقى الطرية	والوسطى
ألماب موسيقية	الموسيقى
النشيد القومي	تدوين الموسيقى العربية
مقدمة	الادب والاطلاية
في عالم الموسيقى	في القرن السابع عشر
الاذاعة	مقدمة
رواية المجلة	السلم التام
مقطوعات موسيقية	حول البكاء

القسم الفرنسي | رحلة في القطر المصري لاجراء بحث موسيقى  
أنواع التأليف في الموسيقى العربية  
المتعلقة في مصر

وجاءهم ، ومثارتهم وكماحهم الدائم ، واستماتهم في خدمة الفن الذى تعشقوه ، لما بلغت الموسيقى ما انتهت إليه اليوم من العظمة والجلال .

لفظتهم الكنيسة في القرون الوسطى . وأخرجتهم من رحمتها بزعم أنهم تعدوا موسيقاها الدينية ، إلى موسيقى دنيوية لاتصلح إلا لأشباع شهوات النفوس .

وكانت الموسيقى إذ ذاك محصورة في تراتيل الكنيسة وألحان صلواتها، فلما أراد الموسيقيون أن يتحرروا من هذا القيد، وشرعوا يقتنون في تأليف الألحان وفاق مقتضيات العصر ومشاعر أهله، وشاطروهم في هذا التحرر بعض التساوسة الموسيقيين الذين كانوا يضمون للكنيسة ألحانها وأنغام تراتيلها، هال الكنيسة أمرهم، وأفرعها ما أحسته من الخطر في نزعتهم، فأبقت عليهم وشنت عليهم حرباً عواناً.

وللكنيسة سلطان، ولها أنصار، وللموسيقيين سداد، ولهم أصحاب منافقون، فتمالا سلطان الكنيسة وأنصارها، وحساد الموسيقيين ومنافقوهم، وأتمروا بهم وأرادوا أن يهلكهم ولا يذروا على الأرض منهم دياراً هنالك نزل بهم الول فطردوا حتى من حماية القانون، فأهدر دمه، واستيحت أعراضهم وأموالهم وأمتعتهم، فان لجأوا إلى القضاء فلا ينظر في قضاياهم. وان ركنوا إلى أهل المعدلة من كرام الشعب فلا يصيرون إلا إعراضاً وغصناً. وإن صرخوا أسمعوا غير سميع: ضاقت بهم الدنيا بما رحبت، وحتم عليهم القضاء، فإذا فعلوا؟ ثبتوا. واحتسروا. وصاروا وصاروا حتى تغلب إيمانهم أخيراً وملأ الدنيا ضياء.

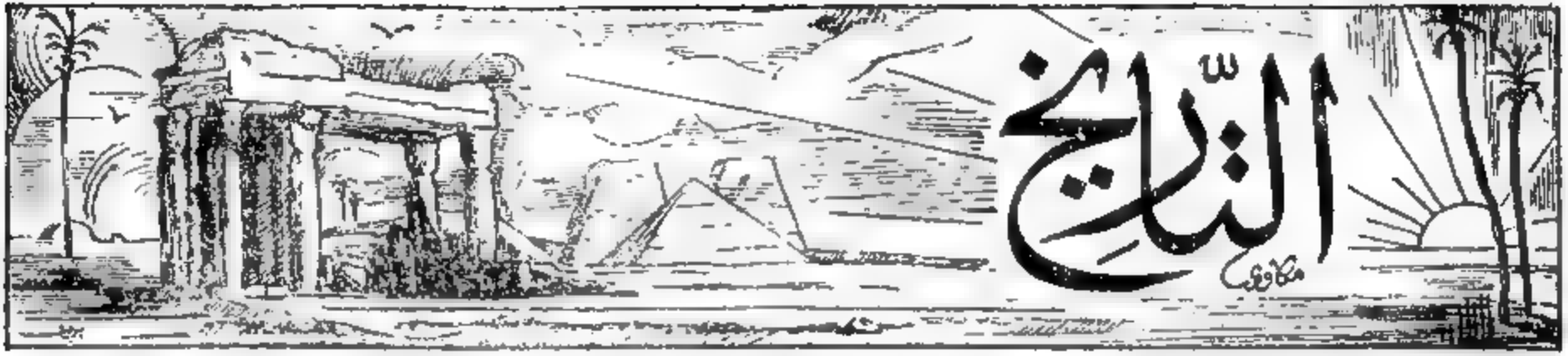
وكذلك أهل الأيمان وأصحاب العقائد الصادقة. نزل بهم الخن، وتشدد الكوارث، فتثبت أقدامهم وترسخ عقائدهم. وولد لهم أمثالهم. ونمى سرائرهم. وينتصر حقهم. وينتشر صيتهم، ويخلد ذكركم. فكأنما الكوارث والويلات التي تتأذى الحق وتبانيه. عوامل فعالة في رفعة الحق وانتصاره. وتخليد أهل الحق وانتصاره.

كان لزاماً بعد الذى عاينه الموسيقيون من المقت والكيد والاضطهاد أن تثبت في أفهامهم فكرة تأليف الجماعات والمجتمعات التي لهم لتولى حريتهم. وترعى صيانتهم. وتحافظ على حياتهم. وتصون مصالحهم، فألفوها قوية متينة، منها المجاهدون ومنها الداندون ومنها المديرون ومنها القضاة يفصلون في منازعاتهم، أحكامهم فاصلة وقضاؤهم نافذ وارتقت هذه الجماعات، على مر الزمن. حتى بلغت في كل أمة مكانة مدعمة على النظم القويمة بما سنعالجه في الأعداد المقبلة إن شاء الله .

وغرضنا من هذا . أن نعالج الوسائل الكفيلة بحماية الموسيقيين في مصر . فان أحوج الناس للحماية وأجدرهم بالرعاية والصيانة . هم أولئك الموسيقيون الذين تناهبهم الأحداث من مناحيهم جميعاً .

وستخصص هذه المجلة قسطاً كبيراً من مجهودها في هذه السيل . حتى تبلغ بهم الصدر الذى يستأله جهدهم وتضحياتهم ، فان في حمايتهم حماية الموسيقى التي تقدر لها . الموسيقى .

وكورمور (محمد) الخفي



## موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

### الآلات الموسيقية

الآلات الوترية  
آلة الجنك

الجنك أو الصنج أو الصنج — هي أهم الآلات الموسيقية عند قدماء المصريين . وأقدم الآلات الوترية لديهم ، بل هي الآلة الوترية الوحيدة التي عرفت في الدولة القديمة ، وأحد العناصر الثلاث التي تكون منها الفرقة الموسيقية في تلك الممالك : وهي المغنى وآلة الجنك والناي كما في الصورة رقم ١٠ ،



صورة « ١ » عزف الصنج وعزف بالدي ومغنى وعزف بالزهره في الدولة القديمة من نقوش الأسرة الحادية عشر في مقبرة رقم ٢٣٣

وكانت تلك الآلة في الدولة القديمة غاية في الإتقان ، من النوع المسمى « الجنك المنحنى » أو « الجنك المقوس » ، وذلك لأن رقبة الآلة كانت مقوسة كما في الصورة رقم « ٢ »

وآلة الجنك آلة وترية تختلف عن سواها بأن أوتارها تقع في مستوى عمودي على صندوقها المصوت وليس موازياً له كما في سائر الآلات الوترية الأخرى .



صورة ( ٢ )

وأقدم أنواع هذه الآلة هو الجنك الكبير ، يضعه العازف أمامه عند الاستعمال ، ويبلغ طوله طول الإنسان . أو أطول منه أحيانا ، وتارة أقصر منه بقليل . كانت الجنك كبيرة استعمالها العازف وهو واقف ، وإن كانت صغيرة عزف بها وهو جاث .

وكانت أوتارها تصنع عادة من ليف الخيل ، ذات لون أحمر يضرب إلى السمرة ، تثبت الأوتار من جهة في حامل متصل بالصندوق المصوت ، ومن الجهة الأخرى تلف على

أوتاد قصيرة ، تقابل المفاتيح في آلات العصر الحاضر . وكان عدد أوتار الجنك في الدولتين القديمة والوسطى ، أربعة أو خمسة فقط ، ازداد بعدها في الدولة الحديثة . كما سنبينه في حينه . ونذكر جداً أن رأينا أوتار الجنك تزيد في الدولة القديمة على هذا العدد من الأوتار ( ولا تزال هذه الآلة موجودة في غرب إفريقيا ، ويكسونها هناك أحيانا بجلد الفهد )

وأقدم صورة لآلة الجنك عثر عليها في النقوش المصرية كانت في نقوش الأسرة الرابعة .

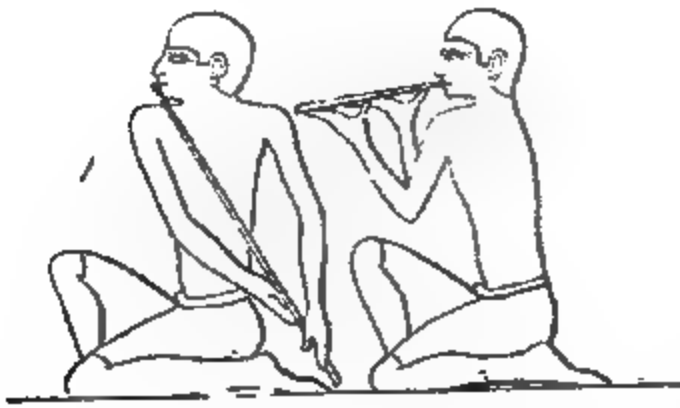
كان الناي أحد العناصر الثلاثة المهمة التي تتكون منها الفرقة الموسيقية في المملكة القديمة، وتلك الآلة عبارة عن قصبة من الخشب، لبس لها بوق للغم. مفتوحة الطرفين، وهي نوعان: نوع طويل يقرب طوله من قامه الرجل يستعمله العازف وهو واقف «صورة ٣»، وهذا النوع قليل الوجود



صورة (٣) الناي الطويل

أما النوع الثاني وهو أكثر النوعين شيوعاً في الاستعمال، فيبلغ طوله متراً في العادة، وقطاع القصبة يتفاوت بين سنتيمتر واحد واثنين، وعلى جانبها عدة ثقوب تتراوح بين الاثنين والستة تقع بعيدة عن الجهة التي ينفخ فيها «صورة ٤»، يستخدمها العازف وهو جاثٍ على إحدى ركبتيه، رافعاً ركبته الأخرى. ممسكاً بالآلة مائلة من الفم إلى اليمين أو إلى الشمال، متجهة إلى أسفل بشكل يحمل من الصعب استعمال هذه الآلة لتعسر النفخ فيها. وصوت هذه الآلة لين.

وأقدم صورة للناي عثر عليها هي تلك التي وجدت منقوشة على حجر من الأردواز من نقوش ما قبل الأسر.



صورة (٤) عازف بالناي وعازف بالزمار المزدوجة

وكان لا يعزف بالناي في الدولة القديمة إلا الرجال. أما في الدولة الوسطى فقد رأينا من النساء من يعزف بتلك الآلة.

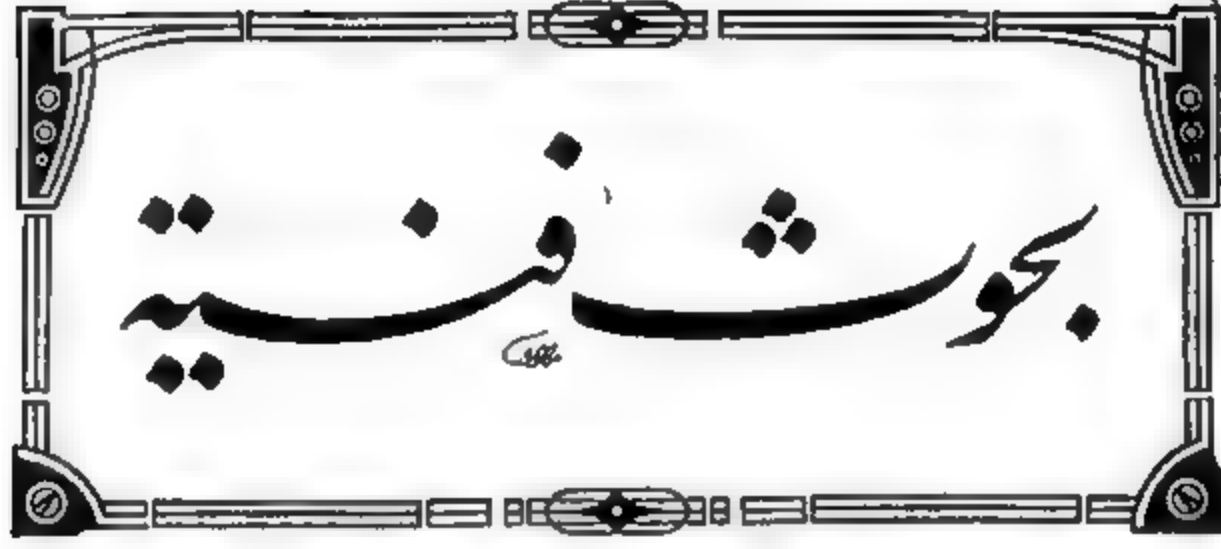
وكان العازف بالناي يستخدم عدة نايات تختلف طولاً، كما يختلف فيها عدد الثقوب، وذلك للوصول إلى تأدية الحان مختلفة الأنواع (وهو ما لا يزال يفعله العازف بالناي حتى الآن).

٢ - الزمار المزدوجة

كانت هذه الآلة تستعمل أحياناً في الفرق الموسيقية (كما في صورة رقم ٤) ولكنها لم تكن من العناصر المهمة في الفرقة، يعني أنه كثيراً ما تستغنى الفرق عنها.

وتلك الآلة عبارة عن قصبة من الخشب، ذات بوق للغم، تستعمل دائماً مزدوجة. وطريقة استعمالها أن يستخدم في العزف بها السبابة والوسطى، وأما الخنصر والبصر فتستندان الآلة من الخلف، والأيهام تسندهما من الأمام

وكان في كل زمار أربعة ثقوب في كل قصبة، تشهد بذلك آلة نادرة محفوظة بالمتحف المصري ببرلين. وهذه الزمار المزدوجة لا تزال تستعمل في ريف مصر، يسمونها تبعاً لعدد الثقوب الموجودة بها. فيقال «زمارة ستوية»، إذا كان عدد ثقوبها ستة أو «ربعية»، إذا كانت ثقوبها أربعة.



## الموسيقى

للعالم المحقق والقانوني الضليع

حضرة صاحب العزة الأستاذ

حسن نبيه المصري بك

لا يبتغ قصداً ، ولا يتم نقصاً  
كسابقه . فهو مثله لا يدل إلا  
على ناحية من نواحيها العديدة ،  
فلهذا وبلا شغل البال طويلاً  
لجعل حد لكل ما في معنى  
الموسيقى في صيغة واحدة ،  
فالأجدر أن نوجه المجهود إلى  
بيان تركيب هذه المسألة ومتى

ينت نواحيها واتضحت ، ربما استطاع القارئ أن يكون له  
صورة من ذلك التركيب أو فكرة يئنه من الظواهر المتنوعة  
التي يشملها حد قد جعله التداول مألوقاً .

لندع هذا اللبس ونقول ، إن مانسميه موسيقى هو  
فن جديد بمعنى أنه لا يشبه إلا قليلاً ما كان يطلق القدماء  
عليه ، فهذه الكلمة في العصور اليونانية القديمة ، كان لها  
مدى عظيم يسع الشعر والرقص وأشياء أخرى فضلاً عن  
فن الأصوات .

وعندنا الموسيقى هي فن الأصوات ولا شيء غيرها ،  
فبمؤثرات الصوت الطبيعية : ظاهرة الاهتزاز والتذبذب  
المدركة بالأذن فالموسيقى تفعل في نفوسنا فتسبب  
فتحس بشعور خاص ، يجرى في أعماقها ، وبحركة : نتيجة  
تلاقها بما يطابقها بما في النفس فيجول فيها خراطم وفكر  
فالصوت القترد وميقاته ، أو مجموع أصوات وما يتخللها

لقد يتعذر دائماً وضع  
تعريف لمجموع مركب من  
ظواهر أطلق عليها العرف لفظاً  
متداولاً ، هذه الألفاظ التي  
يفهمها الكل أو يظن أنه  
يفهمها ليس فيها بيان كاف  
مهما جاهد الإنسان نفسه  
ليضع لها حداً جامعاً مانعاً .

فليس من اليسر إذن إيجاد تعبير تام تسكن إليه النفس  
ويشفي غليلها لكل ما تحويه كلمة موسيقى ، فلا واحد من  
التعريفات الواردة فيها يصدق عليها دون أن يلحقه قيد  
أو تقصير .

قالوا إن الموسيقى فن التأليف بين الأصوات على  
صورة تلتذها الأذن نعم . ولكن من ذا الذي يرضى  
بهذا ولا يتطلب مزيداً ؟ ومن ذا الذي يدعى بحق تحديد  
اللذذ والمنفّر من الأصوات ؟ ألا ترى أن بعض الرنات  
المؤلفات ، والطنات المجلجلات ، والسنادات المواققات ،  
إذا أفردت أحدثت في حواسنا تأثيراً ثقيلاً عجوباً ،  
وهي بعينها قد استعملت بنجاح كبير في مواضع كثيرة من  
قطع اعتبرت عملاً عجيباً بديعاً ؟

وهل الأولى أن يقال إنها فن تطريب النفس والتأثير  
عليها ، وتحريك العطف بالتأليف بين الأصوات ؟ هذا التعريف

من قرات من شأنها إحداث شعور مقبول أو مملول ، أو بين بين لا من هذا ولا ذاك . يصح فيه القول بأنه تافه لا تأثير له ، على أن لاسنة مبيّنة تستمع دقة تحديد مفعول الأصوات ، والتنبؤ بأثر وديها على السمع ، سواء أكانت قرادى أو جمعا . ولا شك أن مادة التربية والبيئة هي العوامل الكبيرة في تحديد ذلك الأثر .

وإذا فحصنا الآن سلسلـة أصوات فرادى أو مكونة من درجات بعضها فوق بعض ، وسماعها متتالية فيتغير وجه المسألة ، وتمتثل الظاهرة . فالتلحين وهو صوغ الأصوات وترتيبها متساوية الأدوار . والمواقفات نتيجة المجموعات المتنوعة من أصوات متتالية سمعت في آن . والتوقيت تقسيم الزمن المناسب بالصوت . جميعها يعمل في حساسيتنا كل بدور . وشره هي سبيل الموسيقى الى أرواحنا التي استغف بها أن نكون فنا ولنا الفخار وقصب العبر وعاية كل موسيقار

الموسيقى فن خاضع لسنة الحركة والظام فهو مرتبط بالطبيعة بأوثق الروابط وأدقها أكثر من الفنون الأخرى تيك الفنون التصورية تجد في العوالم الظاهرة الأشكال والألوان . كما يجد الشعر في محكم الألفاظ ، ما يوصف به جمال الكون ويسهل ويهون التمثيل والاعراب عن الاحساس والكمين في الفؤاد .

أما فن الموسيقى ، فهو أقل الفنون اتخاذا لعناصره من خارج ذاته ، فلا يستعين بالمرحوبات الكونية ، إذ لا يجد في الطبيعة إلا الصوت . هذا الأصل التافه في ذاته بلا رواء وتفان . فلا يكون أساساً للغناء أو العزف ، إلا بعد صقله وتحسينه بشئ المحسنات ، وصوغه في أحسن الصيغات ، لأنه لا وجود له طبيعة ، لا في صورة سلسلات متتاليات ولا تراكب حادثات معاً ، وفي الحق . لا يعتبر أساساً موسيقياً .

فالفنون الأخرى ، فنون تبيئية تصويرية ، لأنها متصلة بشئ مادي ، والموسيقى تقع في نفسك وتناجيك بلا بيان أو تصوير شئ خاص ، فلك الفنون إذن أقل خلقاً ووضعاً بشرياً

إذا كانت الموسيقى حقاً أكثر الفنون خلقاً إنسانياً صرفاً . فقد يتبادر للذهن أن هذه الصبغة البشرية تنقص من قوتها وسلطانها ، والواقع يخالف هذا ، وإنها تؤثر فينا تأثيراً بليغاً أعظم من أى شئ آخر ، ولسنا في حاجة لاثبات هذه الحقيقة ، ولا لذكر الأحاديث التي تملأ بطون الكتب عن فعلها بالنفوس ، نعم ، إن تلك الأحاديث لاتصح أن تكون أساساً لنظرية علمية ، ولكن إذا تأملنا في طبيعة الحس الموسيقى ، نشعر بلا عناء بأن قدرة حركة العناصر الموزونة التي تدبرها الموسيقى عظيمة حقاً ، فصوت واحد يحدث بالأذن حساً أقوى وأعظم من أى خط بسيط يقع تحت عيننا ، ومن ثم فاللحن أو مجموع سندات ومواقفات تؤثر على حساسيتنا بأشد مما يحدث أى شئ آخر ترمقه العين ، فأعضاء القوة المدركة ، ومنها البصر من تأثرها المتوالي الدائم أصبحت أقل رقة وحساً وليس الحال كذلك في السمع ، فإذا ما شاهدت العيون مناظر كررت . ثم اصطنعت واستخرجت مرة ثانية بلا تغيير كبير استطيع صنع لوح منها ، والأذن لاتسمع إلا نادراً أصواتاً ذات صبغة موسيقية . يصح أن تندمج في مركب فني ، أضف إلى هذا . أنه لا موسيقى بلا وزن مقدور ، وميقات محدود ، وأن قدرة الحركة الموزونة لانزاع في تأثيرها ولا جدال في فعلها ، ولا تنفس فعلها بغض النظر عن ناحية جمال الفن على أجسادنا وتراكيبنا العضوية . وأن أشده واقع على الجهاز العصبي . وأثره ظاهر لا ريب فيه ، فكم استعمل لمعالجة بعض الأمراض ذلك الفعل الفسيولوجي بين والحيوانات نفسها أو بعضها على الأقل تحس وتتأثر به إلى حد ما .

مع أن هذا النوع من الظواهر أصبح لاتتعلق عليه أهمية كبيرة ، فإذا ما قلنا إننا تتأثر بالموسيقى ، فنقصداً أثرها الأدبي والعقلي ، الذي تحدثه في نفوسنا ، وما خلا ذلك لا يهمنا إلا قليلاً ولكن لاى حد يحدث هذا الفن انفعالا من هذا النوع وبأى سبيل قويم . هذا ما أحدثك عنه قريباً ٤

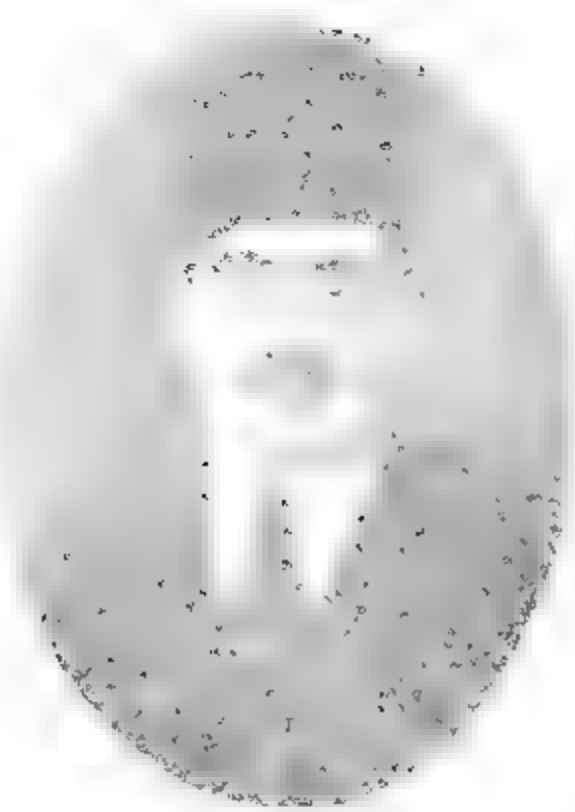


# تدوينة الموسيقى العربية

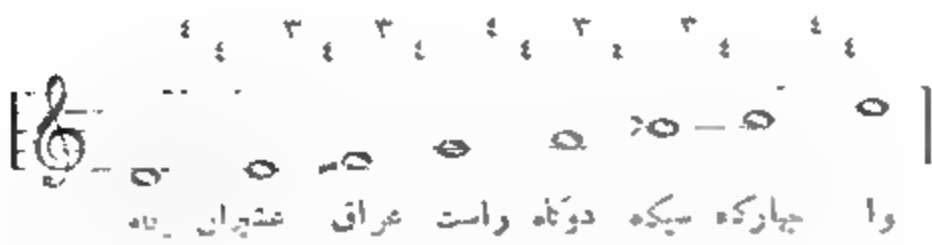
بقلم

مفكرة الأستاذ صفير على

الوكيل الفني للعهد



صغيرة كل منها يساوي ثلاثة أرباع الدرجة أى مجموع أرباعها يساوى ٤ فى ٣ تساوى ١٢ رباعاً . فيكون ١٢ رباعاً زائداً ١٢ رباعاً تساوى ٢٤ رباعاً وهو ما يحتوى عليه السلم الموسيقى العربى المذكور : أى أنه مقسم إلى أربعة وعشرين مسافة . كل منها يساوى ربع صوت على وجه التقريب . وإليك بيان الثمان درجات الأساسية للسلم المذكور بالعلامات الموسيقية الغربية المصطاح عليها من زمن بعيد . ولا تزال مستعملة للآن :



ولو نظرنا إلى العلامات الغربية المدون بها هذا السلم والى مثلنا بها أصوات السلم الموسيقى العربى ، بمعنى أن يكون اليكاه مقابلاً لصوت « رى » ، والعشيران مقابلاً لصوت « مى » الخ ، لا نجد ما تطابق الحقيقة ، لأننا سبق أن ذكرنا أن صوت اليكاه يقابل أغلظ صوت للرجل ، فلا يمكن والحالة هذه أن يمثل بعلامة « رى » المذكورة . لأن المساحة الصوتية للعلامات المذكورة ابتداء من « رى » القرار إلى « رى » على الخط الرابع من مفتاح صول « الجواب » تدخل ضمن منطقة الأصوات الحادة . وقد يرجع السبب فى جعل كتابة اليكاه « رى » إلى أنه

كان العرب يشدون أوتار آلاتهم على أصوات الرجال وقد اتخذ بعض علماء الموسيقى منهم العود آلة لقياس الأصوات ، ولما كان الوتر الأول فيه غليظاً عن باقى الأوتار ، فقد كانوا يشدون عليه أغلظ صوت يخرج من حنجرة الرجل ، ويطلقون عليه اسم البم . فى العود القديم ، أو اليكاه ، فى العود الحديث ، . واليكاه . كلمة فارسية معناها المقام الأول . فهى أول درجة صوتية فى السلم الموسيقى العربى المعروف لدينا ، والذي قسم منذ القرن الثانى عشر الهجرى إلى أربعة وعشرين رباعاً تقريباً ، وهو مكون من ثمان درجات أساسية هى :

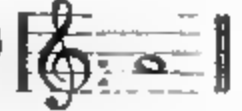
يكاه عشيران عراق راست دوكاه سيكاه جهارگاه نوا  
٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١


أما الأبعاد الكائنة بين درجات هذا السلم فتوعان :  
الأول : بعد ، كبير ويسمى بالبعد الضيق ، وهو يساوى أربعة أرباع الدرجة ، ويوجد هذا البعد ما بين اليكاه والعشيران ، والراست والدوكاه ، والجارگاه والنوا  
الثانى : بعد صغير يساوى ثلاثة أرباع الدرجة تقريباً ويوجد بين العشيران والعراق ، والعراق والراست ، والدوكاه والسيكاه ، والسيكاه والجارگاه .

فصار عندنا ثلاثة أبعاد كبيرة كل منها أربعة أرباع الدرجة أى مجموع أرباعها يساوى ٣ فى ٤ يساوى ١٢ رباعاً ، ثم أربعة أبعاد

لما انتشرت النوتة الغربية في الشرق ، كان الموسيقيون الاتراك أسبق من غيرهم إلى استعمالها . وقد اصطلح بعضهم على جعل أغلظ صوت في الناي المسمى منصور ، مقابلاً لصوت اليكاه الذي يبدأ به السلم الموسيقي ، وأن يمثله بعلامة « ري » تحت الخط الأول من مفتاح صول ، ثم استمر تدوين الموسيقى التركية والعربية بهذه العلامات إلى وقتنا هذا .

وأما المصريون ، فليس لهم طبقة خاصة يشدون عليها آلاتهم ، بل إنهم كلما اجتمعوا للغناء ، جعلوا صوت رئيسهم قياساً يشدون عليه العيذان وسائر الآلات الأخرى . وبالرغم من أن الغربيين اتفقوا فيما بينهم سنة ١٨٨٥ ،

أي منذ خمسين سنة ، على أن يجعلوا للطبقة الصوتية أساساً ليسوى عليه سائر الآلات الموسيقية وهو صوت العلامة « لا » ،  الذي عددذبذباتها ٤٣٥ ذبذبة في الثانية ، وسموه بالديابازون ، فإن الشرقيين ما زالوا يدونون موسيقاهم بالطريقة التي ذكرناها قبلاً ، أي يرمزون لليكاه بعلامة « ري » ، ولذلك نرى جميع المطبوعات الموسيقية والمؤلفات وخلافها تدون بتلك الطريقة .

أما وقد تقرر في إحدى جلسات مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢ أن يكون صوت الحسيني من السلم الموسيقي العربي مقابلاً لصوت الديابازون الافرنكي « لا » ، فينبغي ، على هذا الاعتبار ، أن يكون الراسـت مقابلاً لعلامة « دو » .  وهي أول درجة من سلم دو الكبير .

وإذن وجب أن يبدأ السلم بالراست بدلاً من اليكاه للأسباب الآتية :

أولاً — لأن الراسـت كانت قديماً أولى النغمات عند الفرس ويبدأ بها مقام الراسـت .

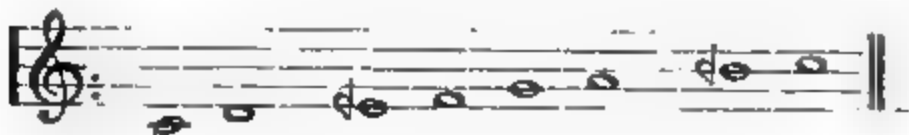
ثانياً — لأن مقام الراسـت ، مؤلف من الدرجات الأساسية للسلم العربي بدون إدخال أي تغيير عليها وهذا ما يماثل مقام دو الكبير الذي يؤلف من الدرجات الأساسية للسلم الغربي ، بدون إدخال أي علامة من علامات التحويل عليها .

ولما كانت الأبعاد الموسيقية في السليدين العربي والغربي

تختلف بعضها عن بعض فقد أضيف بعض إشارات للتحويل لرفع الصوت أو خفضه ربع أو ثلاثة أرباع الدرجة . ونذكر هنا الإشارات التي قررها المؤتمر الموسيقي للعمل بمقتضاها وهي :

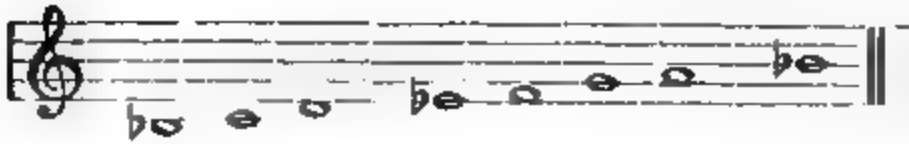
..	b	..	..	..	نصف	..
..	d	..	..	..	ربع	..
..	#	..	رفع	..	ربع	..
..	#	..	..	..	نصف	..
..	##	..	..	..	ثلاثة أرباع	..

والآن نكتب بالعلامات الموسيقية الغربية سلم مقام الراست مع ملاحظة وضع الإشارة « لا » نصف يمول امام درجتى ال « مى » ، وال « سى » ، لخفض كل منهما ربع درجة . لتصبحا مقابلتين للسيكاه والأوج من مقام الراست :



کردان اوج حىنى نوا جهاركاه سيكاه دوگاه راسـت  
وإتماماً للقائمة نكتب هنا سلم أربع مقامات أخرى وهي :

سلم مقام العميم عسيران



سلم مقام نهاندر



سلم مقام بيانى



سلم مقام الحجاز



وقد وجه التفتيش الموسيقي بوزارة المعارف ، نظر مدرسى الموسيقى بمدارسها إلى اتباع هذه الطريقة بنشرة وزعها عليهم ، وأحسب أنه لا يمضى وقت طويل ، حتى تعم هذه الطريقة ويحسن استعمالها النشء الجديد ، ويسايره فيها أهل الفن اتباعاً لسنة الرقى ؟

# الأوبرا وتطورها

## الأوبرا في القرن السابع عشر

سيطرة الموسيقى على الشعر ، لم يلبثوا أن رأوا سلطانها يتغلب رغم جهودهم ، وأنهم خدموها ، لامن ناحية الفن لحسب ، بل أدوا إليها أكبر خدمة اجتماعية أيضا .

فلقد كانت الموسيقى ، قبل نشأة الأوبرا ، إما موسيقى دينية تقوم على خدمة الدين وتراتيله وألحانه فلا يصح أن ينظر إليها عنصراً جوهرياً قائماً بذاته فتمدح لذاتها أو تذم ، وإنما يقال إنها موافقة أو غير موافقة ، لروح الدين .

وإما موسيقى دنيوية تعزف أو تغنى في الحفلات والمواسم والأعياد ، فلم تكن في هذه الحالة أيضاً عنصراً جوهرياً . وإنما كانت ، إحدى وسائل التسلية .

ومنشأ فكرة الأوبرا أن أهل أوروبا سيما في إيطاليا ، كان قد استولى عليهم شعور يحفزهم إلى العودة إلى القديم . فقلوا إلى اللاتينية ، في القرن السادس عشر ، مؤلفات أعلام فلاسفة اليونان ، أمثال بطليموس وأرسطو وغيرهما ، ولئن استطاعوا أن يتعرفوا ، من هذا الطريق ، نظريات الموسيقى اليونانية ، لقد أعجزهم أن يتعرفوا حقيقة تلك الموسيقى عملياً .

واذن قد استقرت رغبتهم على العودة إلى الموسيقى السهلة البسيطة التي تماثل تلك الموسيقى القديمة .

ولقد اختصم باردى *Bardi* أحد أشراف فلورانس موسيقى الكونتراپوا ، وشن عليها الفارة ، وهى الموسيقى التي صارت إليها الموسيقى الغربية والتي وصفها بأنها تمزق الشعر

### المدرسة الإيطالية

#### نشأة الأوبرا في فلورانس

ليس العجيب أن نلاحظ ، في مختلف العصور ، ميلا من الفنانين إلى الاتجاه للقديم ، وتشيعاً منهم لناحية خاصة من نواحي الفن . إنما العجيب أن التاج الذى تودى إليه محاولاتهم لأحياء القديم تسفر دائماً عن إنتاج شئ جديد . ذلك بأن الناس ، وإن ظلوا فترة الابتداء يتعصبون للفكرة التي يرغبون في إحيائها ، إلا أنه سرعان ما تغلب روح العصر . فتترك القديم مجرد رمز للفكرة ، أما الفكرة نفسها فتطور فتصير نتاجاً جديداً .

وهذا هو الشأن في نشأة الأوبرا ، فان أصل الفكرة في إيجادها ، إنما كان للتخلص من سيطرة الموسيقى على الشعر ، كما سنبينه فيما بعد .

غير أن هذه الفكرة نفسها تطورت بأصحابها فخرقهم هم ومن جاء بعدهم من أنصارها ، وأصبحت الأوبرا أكبر نتاج موسيقى وصلت إليه العصور الحديثة في أوروبا ، بل وغدت مرآة ينعكس فيها روح شعوبها وعقليتها .

وآية ذلك ، أن هؤلاء الناس ، وقد جهدوا في حد

في سبيل التوزيع الموسيقي للأصوات المتعددة . مع أنه تجب المحافظة على سلامة الشعر وعدم تضحيته في أغراض الموسيقى .

بل لقد تألفت في نهاية القرن السادس عشر ١٥٨٠ - ١٥٨٩ ، في بيت هذا الشريف في فلورانس ، جماعة من أشرف الشعراء والموسيقيين ، كان من أهم ما يشغلهم النظر في صيانة الشعر بتسهيل الموسيقى ، فأوا العودة إلى التراجيديا اليونانية القديمة وعملوا على إحيائها ، والرجوع فيها إلى الغناء ذي التصويت الواحد ( كما هو الحال في الموسيقى العرية ) .

ظلت هذه الجماعة تعمل بزعامة الشريف باردی حتى استدعاه البابا إلى روما فانتقل إليها ووكّل زعامة جماعته إلى زميله كورزی Corsi

وقد بدأ جاليلي Galilei ينفذ رغبات الجماعة فنشر في عام ١٥٨١ ديالوجاً على طريقة أفلاطون بعنوان « الموسيقى القديمة والموسيقى الحديثة »

وما هلّ عام ١٥٩٧ حتى ظهرت أول أوبرا « وهي دافني Dafne » اشترك في تلحينها كورزی Corsi ويری Peri . وللأسف لم تصل إلينا موسيقى تلك الأوبرا ، ولم نعرف منها إلى اليوم إلا ما كتبه عنها معاصروها

وفي الأعوام التالية لحن ويری هذا وغيره أوبرات أخرى في فلورانس ، كان ما لاقته من النجاح سيئاً في تثبيت قدم هذا النوع وكانت هذه الأوبرات تنشأ لمناسبات زفاف الملوك والأمراء والأشراف بما ساعد على إخراجها في أبهة وروعة ، ضمنت لها النجاح ، وأصبحت الأوبرا بعد ذلك شاغل الموسيقيين جميعاً في فلورانس .

وكان طابع الموسيقى في أوبرات فلورانس ، إذ ذاك ، تغلب عنصر الالتقاء بالبحث فيها ، كما كانت خلواً من مقدمات آلية ( صامتة ) . وكانت جماعات المنشدين قليلة العدد ، والناشيد

إلقائية أيضاً ، قدر الامكان ، والغناء ذا التصويت واحد .

### مدرسة روما

لما انتقل باردی من فلورانس إلى روما ، على أثر دعوة البابا له ، كانت الفكرة التي يعمل لها هو وجماعته في فلورانس لا تزال مستولية عليه ، فلما رأى المجال في روما فسيحاً ، بذل جهده لنشر فكرته فيها ، وجاهد حتى غدت روما في الثلث الأول من القرن السابع عشر مركزاً هاماً للأوبرا ، لها فيها طابعها الخاص وشخصيتها الممتازة . وكان من أعظم مشاهيرها في ذلك الوقت الموسيقار « ستيفانو

لاندي Stefano Landi »

ومن مميزات أوبرات روما ، أن جماعات المنشدين فيها كانت كبيرة العدد . وأن الغناء المنفرد ( Arta ) أصبح عنصراً فيها ، وغدت الموسيقى فناً أساسياً لها ، وأدخلت عليها المقدمة الموسيقية « أوفرتير » ،

وما انتهى الثلث الأول من القرن السابع عشر حتى خرجت روما من وحدتها في الموسيقى ، واتصلت في فن الأوبرا بالبندقية وفرنسا . فتحلت من طابعها الخاص .

### مدرسة البندقية

أنشئ في البندقية عام ١٦٣٧ أول دار للأوبرا ، فكان ذلك فتحاً في تاريخها . ولقد أكسبها افتتاح تلك الدار ، مركزاً اجتماعياً شعبياً ، فانها بعد أن كانت وقفاً على احتفالات زفاف الملوك والأمراء والأشراف ، أصبحت فناً شعبياً محبوباً ، ووسيلة من وسائل الثقافة في المجتمع حتى اليوم . وآية ذلك ، أن بنى بالبندقية فيما بين سنة ١٦٣٧ و ١٧٠٠ أكثر من ست عشرة داراً للأوبرا ، أنشئت جميعها من مال الشعب ، وتولى الشعب رعايتها والاتفاق عليها . حتى بلغ

قصدها، وهي إحياء التراجيديات اليونانية القديمة وتبسيط  
الآلحان، إلى أن صارت أكبر تاج موسيقى في أوروبا.  
ولقد امتد أجل هذه المدرسة، وأينعت ثمراتها، حتى  
عاصرت تطور الأوبرا في القرن الثامن عشر

من ثعشقه لفن الأوبرا، أن الطبقات الوسطى منه كانت  
تحتفظ بمقاصير وألوان دائمة لهم.

ويجمل بنا أن نشير هنا إلى أن الصالة كانت تظل  
مظلمة في أثناء التمثيل، فإذا رغب أحد المشاهدين متابعة  
التمثيل على نصوص الرواية، استحضر معه شمعة يستعين  
بها على ذلك.

ومن أشهر من نبغ في الأوبرات في هذه المدرسة

متفردى Monteverdi.

وامتاز طابع أوبرات البندقية في ذلك الوقت بقلة  
عدد جماعات المنشدين، واستعمال الآلة والروعة في الإخراج،  
وترجمة الآلحان عن حقيقة المشاعر، وكثرة التوزيع في  
الايقاع.

مدرسة نابولي

قامت بعد ذلك، في النصف الثاني من القرن السابع  
عشر مدرسة رابعة في إيطاليا هي مدرسة نابولي، امتازت  
موسيقاها بما أودع في ألحانها من رقة الشعور والتعبير  
عن الانفعالات النفسية، وبلغت في ذلك شأواً لم يلحقها  
فيه مدرسة قبلها.

وأبناء هذه المدرسة جعلوا الأهمية الأولى للناحية  
الموسيقية البحتة في الأوبرا، كما كانوا يراعون سهولة الأداء  
في أغانيها، واهتموا بالمقدمات الآلية كما اهتموا فيها بالغناء  
المفرد (Aria).

ولقد كان موسيقو تلك المدرسة يؤلفون ألحانهم،  
مراعين مواقيتها لأصوات مغنين بعينهم. وكذلك أسست  
بنابولي مدارس كبيرة للغناء

وهكذا تطورت الأوبرا فخرجت من أصل الفكرة التي

## ظهر حديثاً

### الجزء الأول

### من كتاب

## دراسة الفنانون

### تأليف الاستاذ

دكتور محمود أحمد الحفني  
مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية  
ومراقب مدرسة المعلمين

مُصنَّف في رَضْنِ بَابِكُ  
رئيس المعهد الملكي  
للموسيقى العربية

يطلب من إدارة المعهد بشارع الملكة نازلي بمصر

# اعلام المومتي

## معب

خرج ابن أبي عتيق إلى مكة، لجاه معه ابن سريج، وهو من لحول المغنين، إلى المدينة، فاستمعوه غناء معبد وهو غلام، وقالوا: ما تقول فيه؟ قال: إن عاش كان مغنى بلاده. فصدقت فراسته، وصح حده وتخمينه.

ومن أعجب ما حدث بعد ذلك أن معبد أتى ابن سريج وابن سريج لا يعرفه، فسمع منه ما شاء ثم عرض نفسه عليه وغناه وقال له: كيف كنت تسمع؟ - جعلت فداك - قال له: لو شئت كنت كُفيت بنفسك الطلب من غيرك.

وتلك عبقرية ولدت في معبد، لم يعطها أنه رقيق يرى الغنى لمواليه وأسياده، وأنه لذلك معدم فقير، ذلك بأن العبقرية من صنع الله، لا شأن لها بأحداث الزمان، ولا تفاوت الأنساب والأعراق.

وآية العبقرية أنها تعجز المنافسين والمحتدين، أما الحساد والمنافقون فقتلهم قتلاً، وعبقرية معبد ولدت معه، كما قلت، ورعاها رب البقرات، فجعلت في صغره كما دوت في كبره تملأ سمع الدنيا وأفواه الزمان.

قدم ابن سريج والغريض المدينة يتعرضان لمعروف أهلها، ويزوران من بها من صديقهما من قريش وغيرهم، ومكاتبهما من الغناء رفيعة سامية، فلما شارفاها قدما ثقلتهما ليرتادا منزلاً حتى إذا كانا بالمغسلة - وهي جبانة على طرف المدينة يُغتسل فيها

إمام أهل المدينة في الغناء، لم يسبقه إلى صنعه فيه من قدم، ولا زاد عليه فيها من تأخر، فهو غل المغنين، وأجودهم صنعة وأحسنهم حلقاً.

حدث عن نفسه قال: كنت غلاماً ملوكاً لآل قطن، مولى بني مخزوم، وكنت أتلقى الغنى بظهر الحرة، وكانوا يتجاراً أعاج لهم التجارة في ذلك، فأتى صخرة بالحرة ملقاة بالليل فاستند إليها، فاستمع وأنا نائم صوتاً يجرى في مسامعي فأقوم من النوم فأحكيه، فهذا كان مبدأ غنائي.

كان أبوه أسود، وكان هو خلاًسياً (١) مديد القامة أحول، صناعته، في أكثر أيام رقه، التجارة، وربما رعى الغنى لمواليه، وهو مع ذلك يختلف إلى شبط العارسي، وسائب خاثر، المغنين حتى اشتهر بالحنق، وحسن الغناء، وطيب الصوت، وصنع الألحان فأجاد، واعترف له بالتقدم على أهل عصره.

(١) الخلاسي بالكسر الولد بن أبوي أبيض وأسود



التياب - إذا هما بسلام ملتحف بازار وطرفه على راسه، يده  
حباله يتصيد بها الطير وهو يتغنى ويقول

القصر فالتخل فالجماء بينهما

أشهى إلى النفس من أبواب جيزون

وإذا الغلام معبد، فلما سمع ابن سريج وأثيرض معبداً  
مالاً إليه واستعاداه الصوت فأعاده، فسمعا شيئاً لم يسمعا بمثله  
قط، فأقبل أحدهما على صاحبه فقال: هل سمعت كالיום قط؟  
قال لا والله! فما رأيك؟ قال ابن سريج: هذا غناء غلام يصيد  
الطير، فكيف بمن في الجوبة - يعنى المدينة - قال أما أما  
شكلته والدته إن لم أرجع... فمكراً راجعين

\*\*\*

فاذا كانت هذه حادثة معبد، وهى معجزة، فكيف إذن كان  
شبابه وكهولته؟

\*\*\*

وهذا الغريض نفسه يحدثنا عنه معبد فيقول: قدمت مكة  
فذهب بي بعض القرشيين إلى الغريض، فدخلنا عليه وهو  
مُتَصَبِّحٌ (١) فأتته من صُبْحَتِهِ وَقَعْد، فسلم عليه القرشي  
وسأله، فقال له: هذا معبد قد أتيتك به، وأنا أحب أن تسمع  
منه، قال: هات، فغنىته أصواتاً فقال: إنك يا معبد للمليح الغناء،  
فأحفظني (٢) ذلك لجثوت على ركبتي، ثم غنيت له من صغتي  
عشرين صوتاً لم يُسمع بمثلاً قط، وهو مطرق واجم قد تغير  
لونه حشداً وخجلاً.

وهذا ابن سريج أيضاً يحدثنا الرواة عنه وعن معبد، أن  
معبداً كان خارجاً إلى مكة في بعض أسفاره، فسمع في طريقه  
غناء في «بطن مر» - وهو موضع على مرحلة من مكة -  
فقصده الموضع، فاذا رجل جالس على حرف يركب فارق  
شعره حسن الوجه، عليه ذراعة (٣) قد صبغها بزعفران،  
وإذا هو يتغنى.

(١) الصبح النوم بالنداء (٢) أغضيتي (٣) الذراعة حية

مشقوقة المقدم

حن قلبي من بعد ما قد أنابا

ودعا لهم شجوه فأجابا

ذاك من منزل لتسلى خلا

لابس من خللاته جلابا

عجت فيه وقلت للركب عوجوا

طامعاً أن يرمد ربع جوابا

فاستثار المنشي من لوعة الـ

حب وأبدى الهموم والأوصابا

فقرع معبد بعصاه وغنى:

منع الحياة من الرجال وثقت بها

حدق ثقليها النساء مراض

وكان أفدة الرجال إذا رأوا

حدق النساء لتبليها أغراض

قال له ابن سريج: بالله أنت معبد؟ قال: نعم، وبالله أنت ابن

سريج؟ قال: نعم ووالله لو عرفتك ما غيت بين يديك.

\*\*\*

ولقد كان معبد سمح الخلق، كريم النفس، يختلف إليه  
المغنون من كل حدب يأخذون عنه، ويتعلمون منه، فيلقاهم منشرح  
الصدر، طلق المحيّا، مخلص النية في إرشادهم، صادق النزعة  
في تخريجهم، لا يخل على قصاده بفن يجيده، وعلم يتقنه، بل لقد  
كان يتحمل المشقة في هذه السيل راضياً مرتاحاً

قد كان علم جارية من جوارى الحجاز تدعى  
«ظية»، وعُني بتخريجها فاشتراها رجل من أهل العراق  
فأخرجها إلى البصرة، وباعها هناك، فاشتراها رجل من أهل  
الاهواز فأعجب بها وذهب به كل مذهب وغلبت عليه،  
ثم مات بعد أن أقامت عنده برهة من الزمان، وأخذ جواريه  
أكثر غنائها عنها، فكان لمحبه إياها وأسفه عليها لا يزال يسأل  
عن أخبار معبد وابن مُسْتَقْرَه، ويُظهر التعصب له والميل  
إليه والتقديم لغنائه على سائر أغاني أهل عصره إلى أن عرف

ذلك منه، وبلغ معبداً خبره<sup>١</sup>، فخرج من مكة حتى أتى البصرة، فلما وَرَدَهَا صادف الرجلَ قد خرج عنها في ذلك اليوم إلى الأهواز، فاكترى سفينة، وجاء معبد يلتمس سفينة ينحدر فيها إلى الأهواز فلم يجد غير سفينة الرجل وليس يعرف أحد منهما صاحبه، فأمر الرجلُ الملاح أن يجلسَ معه في مؤخر السفينة ففعل وانحدروا، فلما صاروا في فم نهر الأبلقة<sup>(١)</sup> تفادوا وشربوا، وأمر جواريه فغَنَيْنَ، ومعبد ساكت وهو في ثياب السفر، وعليه فَرْوٌ وخُفَّان غليظان وَرَيٌّ جاف من زى أهل الحجاز إلى أن غَنَّتْ إحدى الجوارى (من غناء معبد)

بانت سعادٌ وأمسى حبُّها انصرما

واحتلَّتْ العَوْرَ والأجرعَ من إضما<sup>(٢)</sup>

إحدى بليٍّ وما هام الفؤاد بها

إلاَّ السَّقاء وإلاَّ ذُكْرَةٌ حُلُمًا<sup>(٣)</sup>

فلم تجد أداه، فصاح بها معبد: يا جارية، إن غناءك هذا ليس بمستقيم. فقال له مولاها - وقد غضب - وأنت ما يدريك الغناء ما هو؟ لم لا تلمسك وتلزم شأنك، فأمسك، ثم غنت أصواتاً من غناء غيره وهو ساكت لا يتكلم حتى غنت

بابنة الأزديّ قلبى كئيبٌ

مستهام عندها ما ينيب

ولقد لاموا فقلت دعونى

إن من تنهون عنه حبيب

إنما ألى عظامى وجسمى

حبها والحبُّ شئ عجيب

أيها العائب عندى هواها

أنت تقضى من أراك تعيب

فأخلَّتْ بعضه، فقال لها معبد: يا جارية لقد أخلت بهذا

(١) الابلّة بلد على شاطئ دجلة « ٢ » النور الأرض المظلمة، والاحراج الرمة الطيبة المبت لا وعونة بها، واضم واد بجبل تهامة وهو الذى فيه المدينة « ٣ » بلي اسم قبيلة والسقاء الطيش والذكرة ضد النبيان

الصوت إخلالا شديداً، فغضب الرجل وقال له: ا ويلك! ما أنت والغناء ألا تكف عن هذا الفضول، فأمسك، وغنى الجوارى مَلِيّاً ثم غنت إحداهن من غنائه:

خلى عوجاً منك ساعةً معى

على الرّبع نقضى حاجةً ونودّع

ولا تُعجِلانى أن أَلِمَّ بِدِمْثَةٍ

لِعَزَّةٍ لاحت لى بيدها بَلَقَع

وقولا لقلب قد سلا: راجع الهوى

وللعين: أذرى من دموعك أو دعى

فلا عيش إلا مثل عيش مضى لنا

مَصِيْفاً أقتنا فيه من بعد مَرَبْع

فلم تصنع فيه شيئاً، فقال لها معبد: يا هذه أما تقومين على

أداء صوت واحد؟ فغضب الرجل وقال له: ما أراك تدع

هذا الفضول بوجه ولا حيلة! وأقسم بالله لئن عاودت لأخرجنك

من السفينة، فأمسك معبد حتى إذا سكنت الجوارى سكته

اندفع يُسَقِّى الصوت الأول حتى فرغ منه، فصاح الجوارى:

أحسنت والله يا رجل: فأعده فقال: لا والله ولا كرامة، ثم

اندفع يقى الثانى، قلن لسيدهن: ويحك! هذا والله أحسن الناس

غناء، فسأله أن يعيده علينا ولو مرة واحدة لعلنا نأخذه

عنه، فانه إن فاتنا لم نجد مثله أبداً، فقال: قد سمعتن سوء رده

عليكن وأنا خائف مثله منه، وقد أسلفناه الأسامة فاصبرن

حتى نداريه، ثم غنى الثالث، فزلزل عليهم الأرض، فوثب

الرجل فخرج إليه وقبل رأسه وقال: ياسيدى أخطأنا عليك ولم

نعرف موضعك، قال: فهَبْسْكَ لم تعرف موضعى، قد كان

ينبغى لك أن تثبت ولا تُسرِعَ إلى بسوء العشرة وجفاء

القول، فقال له: قد أخطأت وأنا أعتذر إليك بما جرى وأسألك أن

تنزل إلى. وتخلط بى، فقال: أما الآن فلا، فلم يزل يرفق

به حتى نزل إليه، فقال له الرجل ممن أخذت هذا الغناء؟ قال: د

من بعض أهل الحجاز ، فَمِنْ أَيْنَ أَخَذَهُ جَوَارِيكَ ؟ قَالَ أَخَذَنِي مِنْ جَارِيَةٍ كَانَتْ لِي ابْتَاعَهَا رَجُلٌ مِنْ أَهْلِ الْبَصْرَةِ مِنْ مَكَّةَ ، وَكَانَتْ قَدْ أَخَذَتْ مِنْ أَبِي عَبَّادٍ مَعْبُودَ عَنِي بِتَخْرِيجِهَا ، فَكَانَتْ تَحْمِلُ مِنِّي حَمْلَ الرُّوحِ مِنَ الْجَسَدِ ، ثُمَّ اسْتَأْثَرَ اللَّهُ ، عَزَّ وَجَلَّ ، بِهَا وَبَقِيَ هَؤُلَاءِ الْجَوَارِي وَهِيَ مِنْ تَعْلِيمِهَا ، فَأَنَا إِلَى الْآنَ أَتَعَصَّبُ لِمَعْبُودٍ ، وَأَفْضَلُهُ عَلَى الْمَغْنِينِ جَمِيعاً ، وَأَفْضَلُ صِنْعَتِهِ عَلَى كُلِّ صِنْعَةٍ ، فَقَالَ لَهُ مَعْبُودٌ : اقْتَرُقْنِي ؟ قَالَ : لَا ، فَصَنَعْتُ مَعْبُودَ يَدِهِ صَلَاحَتُهُ ثُمَّ قَالَ : فَأَنَا وَاللَّهِ مَعْبُودٌ : وَإِلَيْكَ قَدِمْتُ مِنَ الْحِجَازِ وَوَافَيْتُ الْبَصْرَةَ سَاعَةَ نَزَلَتِ السَّفِينَةُ لِأَقْصِدَكَ بِالْأَهْوَازِ ، وَاللَّهِ لَا قَصْرَتُ فِي جَوَارِيكَ هَؤُلَاءِ وَلَا جَعَلَنِي لَكَ فِي كُلِّ وَاحِدَةٍ مِنْهُمْ خَلْفاً مِنَ الْمَاضِيَةِ ، فَأَكْبَرَ الرَّجُلَ وَالْجَوَارِي عَلَى يَدَيْهِ وَرَجْلَيْهِ يَقْبَلُونَهَا وَيَقُولُونَ : كَتَمْنَا نَفْسَكَ حَتَّى جَفَوْنَاكَ فِي الْمَخَاطِبَةِ ، وَأَسَانَا عَشْرَتَكَ ، وَأَنْتَ سَيِّدُنَا وَمَنْ تَمْنَى عَلَى اللَّهِ أَنْ يُلْقَاهُ ، ثُمَّ غَيْرَ الرَّجُلَ زِيَةً ، وَخَلَعَ عَلَيْهِ عِدَّةَ خَلْعٍ ، وَأَعْطَاهُ فِي وَقْتِهِ ثَلَاثَةَ دِينَارٍ وَطَيَّأَ وَهْدَايَاً بِمَثَلِهَا ، وَانْحَدَرَ مَعَهُ إِلَى الْأَهْوَازِ فَأَقَامَ عِنْدَهُ حَتَّى رَضِيَ حَقْدَ جَوَارِيهِ ، وَمَا أَخَذَنِي عَنْهُ ، ثُمَّ وَدَّعَهُ وَانْصَرَفَ إِلَى الْحِجَازِ وَلِمَعْبُودٍ فِي مِثْلِ هَذَا أَسَالِيبُ ، يَجْلِي عَنْهَا فِي عِبَارَةٍ كَرِيمَةٍ فَيَقُولُ : غَنَيْتُ فَأَعْجَبْنِي غَنَائِي وَأَعْجَبَ النَّاسَ وَذَهَبَ لِي بِهِ صَيْتٌ وَذَكَرٌ ، قُلْتُ : لَأَتَيْنَ مَكَّةَ فَلَأَسْمَعَنَّ مِنَ الْمَغْنِينِ بِهَا وَلَا غَنِيْنَهُمْ وَلَا تَعْرِفُنَّ الْبِهِمُ ، فَأَبْنَعْتُ حِمَاراً فَخَرَجْتُ عَلَيْهِ إِلَى مَكَّةَ ، فَلَمَّا قَدِمْتُا بَعَثْتُ حِمَارِي وَسَأَلْتُ عَنِ الْمَغْنِينِ أَيْنَ يَجْتَمِعُونَ ؟ فَقِيلَ فِي بَيْتِ فُلَانٍ ، فَجِئْتُ إِلَى مَزَلِهِ بِالْفَلَسِ (١) فَفَرَعْتُ الْبَابَ فَقَالَ : مَنْ هَذَا ؟ قُلْتُ أَنْظِرْ — عَافَاكَ اللَّهُ — فِدُنَا وَهُوَ يُسَبِّحُ وَيُسْتَعِيدُ كَأَنَّهُ يَخَافُ فَتَحَقَّقَ قَالَ : مَنْ أَنْتِ — عَافَاكَ اللَّهُ — قُلْتُ : رَجُلٌ مِنْ أَهْلِ الْمَدِينَةِ ، قَالَ : فَا سَاجِدُكَ ؟ قُلْتُ : أَنَا رَجُلٌ أَشْتَهِي الْغَنَاءَ وَأَزْعَمُ أَنِّي أَعْرِفُ مِنْهُ شَيْئاً ، وَقَدْ

بَلَغَنِي أَنَّ الْقَوْمَ يَجْتَمِعُونَ عِنْدَكَ ، وَقَدْ أَحْبَبْتُ أَنْ تَنْزِلَنِي فِي جَانِبِ مَزَلِكَ وَتَخْلُطَنِي بِهِمْ فَانْهَ عَنْهُ لَامُتُونَةٌ عَلَيْكَ وَلَا عَلَيْهِمْ مِنِّي فَلَوِي شَيْئاً ثُمَّ قَالَ : انْزِلْ عَلَى بَرَكَةِ اللَّهِ ، فَتَقَلَّتْ مَتَاعِي فَزِلْتُ فِي جَانِبِ حَجَرَةٍ ، ثُمَّ جَاءَ الْقَوْمُ حِينَ أَصْبَحُوا وَاحِداً بَعْدَ وَاحِدٍ حَتَّى اجْتَمَعُوا فَأَمَكُرُونِي وَقَالُوا : مِنْ هَذَا الرَّجُلِ ؟ قَالَ رَجُلٌ مِنْ أَهْلِ الْمَدِينَةِ خَفِيفٌ يَشْتَهِي الْغَنَاءَ وَيَطْرِبُ عَلَيْهِ ، لَيْسَ عَلَيْكَ مِنْهُ عَنَاءٌ وَلَا مَكْرُوهٌ ، فَرَجَوَانِي وَكَلِمَتُهُمْ ثُمَّ انْبَسَطُوا وَشَرَبُوا وَغَشَّوْا ، فَجَعَلْتُ أُعْجَبُ بِغَنَائِهِمْ وَأُظْهِرُ ذَلِكَ لَهُمْ وَيُعْجِبُهُمْ مِنِّي حَتَّى أَقَامُوا أَيَّاماً وَأَخَذْتُ مِنْ غَنَائِهِمْ . وَهُمْ لَا يَدْرُونَ ، أَصَوَاتاً وَأَصَوَاتاً وَأَصَوَاتاً . ثُمَّ قُلْتُ لِابْنِ سَرِيحٍ : إِنِّي فَدَيْتُكَ ، أَمْسِكْ عَلَى صَوْتِكَ :

قُلْ لِهَنْدٍ وَتَرْبِهَا قَبْلَ شَحْطِ (١) النَّوَى غَدَا  
إِنْ تَجُودِي فَظَلَمْنَا بِتُ لَيْلِي مُسَهِّداً  
أَنْتِ فِي وَدِّ بَيْتِنَا خَيْرٌ مَا عِنْدَنَا يَدَا  
حِينَ تُدَلِّي مُضْطَفراً حَالَكِ اللَّوْنِ أَسْوَدَا  
قَالَ : أَوْ تَحْسَنُ شَيْئاً ؟ قُلْتُ تَنْظُرُ (١) وَعَسَى أَنْ أَصْنَعَ شَيْئاً  
وَأَنْدَقْتُ فَنَيْتِهِ ، فَصَاحَ وَصَاحُوا وَقَالُوا : أَحْسَنْتِ قَاتِلَكَ اللَّهُ ،  
قُلْتُ فَأَمْسِكْ عَلَى صَوْتِ كَذَا ، فَأَمْسَكُوهُ فَنَيْتِهِ . فَازْدَادُوا  
عَجَباً وَصِيَاحاً ، فَمَا تَرَكْتُ وَاحِداً مِنْهُمْ إِلَّا غَنِيَتُهُ مِنْ غَنَائِهِ  
أَصَوَاتاً قَدْ تَخَيَّرْتُهَا ، فَصَاحُوا حَتَّى عَلَتْ أَصْوَاتُهُمْ وَهَرَفُوا  
بِي (٢) لِأَنْتِ أَحْسَنُ بِأَدَاءِ غَنَائِنَا عَا مَنَا ، قُلْتُ فَأَمْسَكُوا عَلَى وَلَا  
تَضْحَكُوا بِي حَتَّى تَسْمَعُوا مِنْ غَنَائِي ، فَأَمْسَكُوا عَلَى فَنَيْتِ صَوْتَا  
وَأَخَّرَ فَوَثُبُوا إِلَيَّ وَقَالُوا نَحْلِفُ بِاللَّهِ إِنْ لَكَ لَصِيْبٌ وَاسْمٌ وَذَكَرٌ ،  
وَإِنْ لَكَ فِيهَا هِنَا لِسَمَاءٍ عَظِيمًا ، فَمَنْ أَنْتِ ؟ قُلْتُ مَعْبُودٌ ، قَبِلُوا  
رَأْسِي وَقَالُوا : لَفَقَّتْ عَلَيْنَا وَكُنَّا تَهَاوَنُ بِكَ وَلَا نَعْدُكَ شَيْئاً  
وَأَنْتِ أَنْتِ ، فَأَقَمْتُ عِنْدَهُمْ شَهراً أَخَذَ مِنْهُمْ وَيَأْخُذُونَ مِنِّي

١ النحط الممد ٢ تنظر تأن ٣ حرف به مدح حتى حوز القدر في التاء والاطراء

« ١ » السلس فلهذا آخر الليل إذا اختلطت بضوء الصباح

مات أبي وهو في عسكر الوليد بن يزيد وأنا معه ، فظرت حين  
أخرج نعشه إلى سَلَامَةِ الْقَسْ ، جارية يزيد بن عبد الملك ،  
وقد أضرب الناس عه ينظرون إليها وهي آخذة بعمود السرير ،  
وهي تبكي أبي وتقول

قد لَعَمْرِي بِتُ لِي كَأَخِي الداءَ الوجيع  
وَنَجِيْ أَلْهَمْ مِنِّي بات أدنى من ضجيعي  
كلما ابصرت ربعا خالياً فاضتُ دموعي  
قد خلا من سيدكا ن لنا غير مُضْيع  
لا تَلُمُّنَا إِنْ خَشَعْنَا أَوْ هَمَمْنَا بِخُشُوع

قال كردم ، وكان يزيد أمر أبي أن يعلبها هذا الصوت فعلمها إياه  
فدبته به يومئذ ، ولقد رأيت الوليد بن يزيد والغمر أخاه  
متَجَرِّدَيْنِ في قميصين ورداءين يمشيان بين يدي سريره حتى أخرج  
من دار الوليد لأنه تولى أمره وأخرجه من داره إلى موضع قبره .  
غفر الله له ، وجعل الحسنى جزاءه

كان معبد ربحانة الغناء في دولة بني أمية ، وكان من أخص  
ندمان أمير المؤمنين الوليد بن يزيد ، وفي داره بدمشق مات  
وأخرج ، وأمير المؤمنين وأخوه يمشيان بين سريره

ولقد اشتاق الوليد إليه يوماً ، فرتجه البريد إلى المدينة فأتى  
به ، وأمر الوليد ببركة قد هيئت له فملئت ماء وورد ، خلط  
بمسك وزعفران ، وأتى بمعبد فأمر به فأجلس والبركة بينهما ،  
وبينهما ستر قد أرخى ، فقال له : غننى يا معبد

لَهْفِي عَلَى فِتْيَةِ ذَلِّ الزَّمَانِ لَهْمُ  
فَا أَصَابَهُمْ إِلَّا بِمَا شَاوَا  
ما زال يعدو عليهم رَيْبُ دَهْرِهِمْ

حَتَّى تَقَاتُوا وَرَيْبُ الدَّهْرِ عَدَا  
أَبْكَ فِرَاقَهُمْ عَيْشِي وَأَرْقَاهَا  
إِنْ التَّفَرُّقُ لِلْأَحْبَابِ بَكَاءُ

فغناه إياه . فرفع الوليد الست وزرع مُسْلَاةً مُطَيَّبةً  
كانت عليه وقذف نفسه في تلك البركة ففاض فيها ثم خرج ،  
فاستقبله الجوارى بثياب غير الثياب الأولى ثم شرب وسقى  
معبدًا ثم قال غننى يا معبد

يَا رَبَّنَا مَالِكٌ لَا تَجِيبُ مُسْتِمًا  
قد عاج نحوك زائرا ومُسْتَمًا  
جادتك كل سحابة هطالة  
حتى ترى عن زهرة متبسما  
لو كنت تدري من دعاك أجبه  
وبكيت من حُرِّقِي عليه اذن دما

فغناه فدعا له بخمسة عشر ألف دينار فصَبَّها بين يديه ثم  
قال انصرف إلى أهلك واكنم مارأيت .

ولقد عاش معبد حتى كبر وانقطع صوته وأدركته الوفاة  
في دار الوليد بن يزيد بدمشق ، وفي هذا يحدثنا ابنه كَرْدَمُ  
فيقول .

أقوى مؤسسة  
من نوعها  
٦٨  
شع قهصر العيني  
مصر  
تليفون  
٤٣٣٠٧

شركة مصر للصناعات النسيجية

# السلم الموسيقي

## السلم الناري

العريّة ؟ بالطبع لا . وإلا فإين أصواتها وضروباتها المذكورة في الاغانى . والتي كان يشق لها الخلفاء الجيوب والتي كانت تعصف بوعي العشاق . وتسلبهم الروح والحياة ؟ وهل هي مبنية على السلم الفيشاغورى ؟ أو على نظريات الفارابى على الأقل ؟ ذلك ما أشك فيه كثيراً .

والتاريخ القريب يروى لنا كيف أن المرحوم عبده الحامولى ، لم يجد في مصر موسيقى تروى غلته ولا نغمات ترضى روحه العظيمة الموهوبة . فاضطر أن يجلبها جميعها من الأستانة . أى أنه أحضر لنا غناء وألحانا ومقامات وقطعاً موسيقية . وبالطبع ليس يطالبه إنسان بأن يجلب معه العلم والنسب والرياضة .

وقتنا نعزف تلك القطع فسخناها من ناحيتها التأليفية والتلحينية . وليس أسهل على القارىء من مقارنة يشرو صبا عثمان بك ، كما هو وارد في النسخ التركية بما يعزفه أكبر عازفينا منه لكى يشعر بالتشويه والاسامة .

ثم أضفنا إلى التشويه فى الألحان ، تشويهاً فى المقامات فبعض النغمات وجدناها جافة فى آدائها وغير حنون . كما يقولون - وبعضها ألجأتنا طراوة طيمنتنا فى الجبل الماضى . واستهانتنا بكل شيء ، وعدم وجود أية دقة عليّة لدينا . إلى تحويره فى غير خجل نخفضنا السيكاه والعراق وجوايهما وادعينا أنهما عالمان ، لا يوافقان طبيعة أصواتنا ؛ وعهدى بطبيعة الأصوات واحدة فى كل العالم . ويثبت للقارىء صدق قولى ، أننا بعد أن تركنا خلقنا نقتنا نغمات

مجلس نادر المثال ، جمع بعض كبار الهواة الذاتى الصيت ، وبعض العائدين من أوروبا بعد دراسة عظيمة للموسيقى . سمعنا فيه من العزف ما أدهش وأعجب ، ومن الطرب ما قن وأخذ . وانحدر الحديث ككل مرة . إلى السلم المتحير ، وإذا بهم ، كدأ بهم ، يختلفون الاختلاف الأزلى الذى لن ينتهى ، وقال منهم من قال بالسلم المعتدل ، ذى الأربعة والعشرين ربعاً متساوية الأبعاد ، المماثل للسلم الأوروبى المقرب (Echelle Temperée)

وقال قائل إن الخلاف قد انتهى على كل : البردات ، إلا بردات ، السيكا ، والعراق وأجوبتهما ، التى يخفضها بعضهم قليلاً أو كثيراً ، ويرفعها بعضهم قليلاً أو كثيراً وتذرت كتاب النسب الموسيقية على القواعد الرياضية فضحكت . وتذكرت المناقشات اليزنطية والعدو محقق ، فخرنت . وتذرت إغارة الموسيقى الغربية على الشرقية ، وفساد الروح المصرية الناشئة بسبب ذلك فأسفت .

نحن نتناقش فى ربع المقام ، ولا نكاد نصل إلى غاية . الموسيقى الغربية تحرف الشرقية جرفاً عنيفاً قاتلاً . وإصغاء واحدة إلى الراديو ، تثبت للقارىء صدق ما أقول .

والآن ماهى هذه الموسيقى المصرية ؟ أهى الموسيقى

الكردى والبته نكار . والحجاز كار كردى ، وغنيها مثل  
الأتراك تماماً ، مع أنها نغمت تركية صميمة . ولا تنس  
أن المغنى المصرى لم يكن غالباً من الغرض فيما كان يديه  
فى غنائه من الليونة ، وهو استدرار رضا الجمهور وإشباع  
شهواتهم . وكانت نتيجة ذلك كله أن فسدت آذاننا وحناجرنا  
واعتل ذوقنا ، فأصبحنا لانتطيب إلا نغمتا المسوخة ،  
المفسدة للخلق الذاهبة بالرجولة .

\*\*\*

أين السلم المصرى بعد كل هذا ؟ ما مركزه بين سلام  
الموسيقى فى العالم ؟ وما قيمته العلية ؟ وما مقدار ضبطه ؟  
وهل هو يصلح أن يكون أساساً لنهضتنا الموسيقية المباركة ؟  
الجواب على كل ذلك بالنفى .

لست أعرف أنا قد وصلنا بعد على الأقل إلى حد  
الثبات فى أمر النسب بين درجات السلم الأساسية ! ولست  
أعلم إلا أن بعض المشتغلين بتعليم العود قاموا ببعض  
أبحاث ، كتاب النسب الموسيقية هو أحد ثمراتها المدهشة ،  
وقام غيرهم بعد ذلك يبحث قد يكون جدياً وقد يكون  
مضبوطاً وقد لا يكون . فلم يصل إلى على حتى اليوم أن  
هيئة من الهيئات وأخصها الهيئة التى يرأسها الأستاذ الكبير  
رضا بك — قد بحثت بعض تلك الآراء وأدلت برأى فيها ،  
والناس حيارى يتخبطون ويتناقشون ويتجادلون ولا يصلون  
إلى ثمرة . ثم هم يضطربون ثم يمزجون إذا هرعوا إلى  
الموسيقى الغربية يستمعونها ويدرسونها ويفهمونها ويصلون  
إلى نتيجة طيبة منها . ولا عجب إذن أن يعزف أغلبنا الموسيقى  
الشرقية معتبراً بردات السلم الافرنجى أساساً ونضيف إلى  
ذلك أن يشوه السيكاً قليلاً ويمسح العراق بعض الشيء ويخل  
إليه بعد ذلك أنه يعزف الموسيقى الشرقية المصرية « الأصل » ،  
من العجيب أن ندعى أن لدينا سلباً موسيقياً وليس

لدينا — من الوجهة العلية مع الأسف فى الحق إلا آراء  
متضاربة مضطربة متنافرة مشوشة فى نفسها ومزججة للقارىء  
والهاوى والمحترف

كما ليس لدينامن الوجهة العملية — وهو أمر مخجل — سوى  
« شىء » يأتى فى تلك المقامات المسوخة ويتجمع فى تلك  
الاصوات المضطربة للرجولة والوطنية .

وأحد علماء الأجانب يقول لنا فى المؤتمر ، بعد إذ لم يجد  
لنا سلباً موسيقياً : ابحتوا عن سلككم فى أغانيكم واضبطوا  
نسبكم من الاسطوانات . وهو قول جارح .

\*\*\*

المقامات المسكينة تركية فى أصلها نجتمعها كلها السلم التركى  
والكتب التى تبحث ذلك السلم كثيرة جداً وأخصها السفر  
العظيم الذى كتبه الأستاذ زووف يكتبك فى دائرة المعارف  
الموسيقية الفرنسية

والسلم العربى كما تبين مما سبق هو التركى مشوهاً وممسخاً .  
فإن شئنا الرجوع الى الحق وإن شئنا موسيقى عيظمة راقية  
لها أسس مضبوطة ومدرسة علياً وجب علينا اقتباس تلك  
الموسيقى لأنفسنا لأنها هى نفس المصرية جسماً ولحناً ودماً  
وتمتاز عليها بالدقة وعدم التشوه .

ونحن قد أغرنا عليها فى الماضى مرات ومرات ولا نزال  
نغير مع الافساد .

وأنا فقط أرجو الاغارة ولكن مع الأمانة وحفظ  
الشيء على أصوله وعسانا نخلص فى القريب العاجل من الجدل  
حول السيك الكسيحة والعراق المريض والمناقشة فى مقادير  
الربع تون المزججة .

عبد العزيز توفيق

ناظر مدرسة سنورس الابتدائية

الموسيقى : نشرنا هذا المقال عملاً بحرية النشر ولأن كثيرين



لا يزال يشغلهم هذا الأمر الخطير ، أمر السلم الموسيقى .  
وتتويجاً للرأى فى هذا الأمر تقدم الموسيقى بالقول بأن  
بحوثاً علمية دقيقة أجريت فى هذا الصدد فى أثناء انعقاد مؤتمر  
الموسيقى العربية عام ١٩٣٢ إذ خصص للسلم لجنة خاصة من  
لجانته السبع . وقد أثبتت فى بحوثها بالأرقام العددية ( الأربع  
والعشرين رباعاً المتساوية ) التى نسميها « بالسلم المعتدل » . كما  
اتضح أن هناك فرقاً كبيراً فى أبعاد السلم الطبيعى بين الممالك الشرقية  
التي مثلت فى المؤتمر . ونضرب مثلاً واحداً « برده السيكاه » فقد  
كانت السيكاه المصرية عالية بالنسبة للأتراك وواطية بالنسبة  
لفرق شمال افريقية ( تونس والجزائر ومراكش ) وما ذلك إلا  
لأن مرجعها الأذن والتواتر والأقليم .  
ولذلك أصبح من المقرر عدم إمكان توحيد السلم الطبيعى

ووجوب الأخذ بالسلم المعتدل وهو السلم المقسم إلى أربع  
متساوية . ومن حسن الحظ أن السلم المعتدل لا يختلف كثيراً  
عن السلم المستعمل فى مصر . ولذا فقد كاد الرأى يتفق بين  
الجميع على الأخذ بهذا السلم المعتدل نظراً لما فيه من ضبط  
وما يترتب عليه من مزايا . وإذا كان لم يصل إلى علم الكاتب  
الفاضل وجه الصواب فى هذا فالموسيقى تحيل حضرة وحضرات  
المهتمين بتعقب أبحاث هذا الموضوع الى قرار لجنة السلم الموسيقى  
فى المؤتمر وإلى المقال القيم الذى كتبه فى هذا الموضوع حضرة  
صاحب العزة مصطفى رضا بك بالعدد الثانى من هذه المجلة تحت  
عنوان « حول السلم الموسيقى الطبيعى والسلم المعتدل » . وسواصل  
البحث فى هذا الموضوع لأهميته فى الأعداد المقبلة .



العشاء

وهذه  
يسيتطيع  
أن يسيعك

مهازل الراديو

لهنى يخلص  
لك دائماً

تليفون ٤٣٠٣٩

٤٧ شارع شبرا



## حول حمه البطاه

سفينة الملك، رسالة الأدوار لخضر ابن عبد الله سنة ٩٨١ . وصف مصر جزء ١٤ صفحة ١٥ لفيلوتو . المذكرة المقدمة من الدكتور محمد سالم الدمشقي لمؤتمر الموسيقى ملف رقم ٤٧٨ بالتفتيش الموسيقى

\*\*\*

س ٢ المعهد قرر في مذكرته للمؤتمر ... أن يكون الحجاز في العقد الرابع من لحن اليكاه في الهبوط فقط وليس في الصعود كما ذكرته . فما سبب هذا الاختلاف ؟

ج ٢ استعرضت لجان المؤتمر ألحان الأمم المختلفة كما هي موجودة الآن في بلادها . ومنها الألحان المقدمة من المعهد عن مصر . ولم يبت المؤتمر في مصير هذه الألحان بعد ، بل تركها للجمع العلمي الموسيقى المقترح تكوينه من علماء الأمم الشرقية المختلفة ، وجميع هذه الألحان في مصر وسواها قد اعتراها شيء كثير من التغير ، ونحن نسلك فيها نكتب طريق الرجوع إلى القديم لاعتقادنا أنه الأقرب إلى حقيقة التكوين

والاستغناء عن الحساس في الهبوط له مثل في جميع الألحان الأفرنجية الصغيرة الغنائية « الميلوديك » ، وليس من المستبعد أن يكون الأفرنج قد أخذوا ذلك عن العرب ، أو أن الدواعي التي دعت الفرنجة إلى الاستغناء عن الحساس في الهبوط دون الصعود هي نفس الأسباب التي قد تكون

أحالت على مجلة الموسيقى ما ورد إليها من حضرة « الهاوي الغيور احمد مختار افندي من الاسكندرية » ، وهي أسئلة طريفة تتعلق بما كتبه من البحوث الفنية في المقامات في العدد الأول والثاني من هذه المجلة . وإتي أشكر له عنايته وأحمد له غيرته على الحقائق وألخص أسئلته ، بجياً عليها فيما يأتي :

س ١ لماذا نقلت نعمة اليكاه من موضعها القديم ولم تنقل معها باقي النغمات : الدوكاه ، السيكاكاه ، الجهاركاه الخ ... ؟

ج ١ نقل النغمات كلها بترتيبها يلتزم أحد أمرين : إما هبوط طبقة الألحان القديمة التي كانت معروفة قبل عملية النقل وهذا يتنافى مع ما كانت تسير عليه العرب من معرفتهم للألحان موقعة على الموسيقىات « الآلات » ، أو تغيير أسماء درجات الألحان لاستبقائها في طبقاتها وبعبارة أخرى تصبح الألحان مصورة والعرب لم يكن عندهم تصوير للألحان

وناهيك بأن تغيير وضع نعمة واحدة للسبب الذي ذكرناه معقول أكثر من تغيير أما كن جميع النغمات ، وفيه محافظة وبقاء للقديم على قدمه ، وهذا هو ما حدث فعلاً ، وهو الحقيقة الواقعة ؛ وذكرنا له هو تحصيل حاصل . والمراجع هي :

موجودة عند العرب ، لأنها أسباب تتعلق بطبيعة الصوت في حالة الغناء، والظواهر الطبيعية ثابتة على مر الدهور أنظر أيضاً اللحن المقدم من البارون إرنست صفة ١٨٢ من النسخة العربية من كتاب المؤتمر فيه تجد جواب الحجاز في الصعود ويستغنى عنه في الهبوط

\*\*\*

س ٣ حول عقد الأوج ذى الثلاث الموجود في تحليل المعهد للحن اليكاه

ج ٣ إني أعتقد أن ذى الثلاث بمفرده لا يفي لتمييز اللحن لأمكان وجوده في جوف ألحان كثيرة بخلاف ذى الأربع وذى الخمس الشائع استعمالها في أجناس العرب القديمة القياسية الاثني عشر المعروفة ، وليس هذا منها ، فلا داعي إذن لأن أستعمله في التكلم عن تكوين الألحان وإن جاز ذلك في التحليل الذي يطلق فيه لكل شخص حرية التعبير مادام لا يتعدى تعبيره هذا درجات اللحن الموجودة

\*\*\*

س ٤ الحجاز ذو الأبعاد ٣/٤ ، ٥/٤ ، ١/٢ من الأبعاد الكاملة وهل له وجود؟

ج ٤ الأصل في الحجاز هو الياني وتستبدل فيه الجهاركاه بالحجاز وأما اذا استبدلنا أكثر من درجة أساسية واحدة وجب تمييز اللحن فان استبدلنا السيكاه بالكرد وجب أن يسمى ه حجاز كرد ، ونظراً لأن هذا الأخير أطرب فقد شاع استعماله بين المعاصرين حتى غطى على الحجاز القديم. وإليك نص ما يقوله مشاق في الرسالة الشهابية عن لحن الحجاز من الفصل الخامس في الألحان التي يكون قرارها على الدوكاه (الخامس والعشرون ، لحن الحجاز ، وهو إظهار النوى ثم حجاز ثم سيكاه ، دوكاه ، وهذا اللحن .... يستبدل فيه برج الجهاركاه برقع الحجاز)

ومعنى هذا أن جنس الحجاز يتكون من دوكاه . سيكاه حجاز . نوى

وهذا اللحن يعادله من الأجناس القديمة الجنس المعبر عن إيقاعه ب ( ١ . ح . د ز . ح ) عند العرب القدماء وتفسيره : مطلق الهم . مجنب الهم . بنصر . خنصر الهم أو مطلق المثلث . وأبعاده النسبية لطول الوتر هي :

$$٠.١ \frac{٥٩٠٤٩}{٦٥٥٣٦} \cdot \frac{٦٤}{٨١} \cdot \frac{٣}{٤} \text{ بالكسور الاعتيادية}$$

$$٠.١ \frac{٩٠١٠}{٩٠١٠} \cdot \frac{٧٩٠١}{٧٩٠١} \cdot \frac{٧٥٠٠}{٧٥٠٠} \text{ بالكسور العشرية}$$

$$٠.٠٤٠٠ \cdot ٠.١٧٠٠ \cdot ٠.١٨٠٠ \text{ بالفواصل}$$

$$٠.١٨٠٠٠ \cdot ٠.٤٠٨٠ \cdot ٠.٤٩٨٠ \text{ بالسنت}$$

وأما الحجاز المستعمل في عصرنا هذا المحتوى على بعد يعادل ما يقرب من ٦ البعد الكامل فهو حديث العهد وليس له أصل في المؤلفات القديمة

\*\*\*

س ٥ ( ١ ) مسافة ٥' البعد الكامل وهل هي موجودة في السلم الشرقي ؟

(ب) أما كان الأجدر أن تميز المسافات بنفسها الرياضية بدل تمييزها بالكسور ٣/٤ ، ٥/٤ ، الخ ؟

ج ٥ . ١ . بما تقدم في إجابة السؤال الرابع ترى أن مسافة ٥' البعد الكامل موجودة في الألحان العربية وان مسافة ٦' البعد الكامل حديثة العهد ونستدل على ذلك أيضاً بالبعد ٨' الذي ورد في كثير من ألحان ابن سينا فهو أقرب بعد لمسافة ٥' البعد الكامل ولم يرد عند القدماء بعد أكبر من هذين البعدين بين نغمتين متاليتين إلا في لحن الملوّن المندثر الذي يرجع الى ما قبل التاريخ وعلاوة على ما ذكرناه فقد أحصى إدلسون في مجلة جمعية الموسيقى

الدولية الألمانية (Sammelbadne de internationalen muzik-gesellschafts)

في الجزء ١٥ من المجلد الاول من اكتوبر لديسمبر سنة ١٩١٣ الألمان الموجودة في سوريا في هذا العصر وتشمل بعد ،' الطنني والتون، فيما يأتي :

النهاوند: بين الحصار والأوج

العشاق: بين البوسليك والنوى

الصبا: بين الشهاز وجواب السيكاه

الحجازكار: بين الزركلاه والسيكاه

و بين الحصار والأوج

الرميل: بين السيكاه والحجاز

البوسليك: بين الحصار والأوج

العراق: بين الكرد ونم حجاز

وقد سجل إدلسون اسطوانات كثيرة من هذه الألحان

بما فيها البعد المذكور

\*\*\*

(ب) أما التعبير عن الأبعاد بأجزاء التون، فذلك لسهولة الفهم لأن النسب الرياضية تحتاج إلى تحويل لفهمها كما أن بها فروقاً بسيطة تحتاج إلى إيضاح ليس له دخل في ما نكتبه في بحثنا الخاص بالمقامات وأذن القارئ يشعر معي بعد استعراض النسب التي أوردتها في إجابة السؤال الرابع بأن التعبير عن الأبعاد الموسيقية بأجزاء من البعد الكامل أسهل بكثير وأقرب إلى الفهم

\*\*\*

س ٦ حول تحليل المنفور له رهوف يكتا بك وعدم ذكره للحجاز في لحن اليكاه .

ج ٦ - المرحوم رهوف بك لم يأخذ برأي القائلين بوجود حساس للحن . وليس في هذا خطأ ما باعتبار اللحن يمر بالدرجات الأساسية ، ولهذا استحق أن يحتفظ اللحن باسم المقام نفسه . ولكن نعمة الحجاز موجودة

في أغلب المؤلفات من هذا اللحن حتى أن بعضهم يعتبرها أساسية فيه - راجع بشرو يكاه عثمان بك وخلافه . وراجع أيضاً اللحن المقدم من البارون إرنلجر ومن المعهد فقي كل منهما ذكر للحجاز وإن اختلفا في وضعها .

\*\*\*

س ٧ - الاختلاف الوارد في وضع الفواصل بين تحليل المعهد وما ذكرته

جواب ٧ - إن ما كتبه هو تكوين للحن ، والتزمت فيه الرجوع إلى الطرق القديمة . وأما ما ذكره المعهد فهو تحليل للحن . وفي ذكرت أنفاً كل إنسان حر فيما يعبر به في التحليل ما دام تعبيره لا يخرج عن النغمات التي يشملها اللحن

محمد محمود حافظ

# القصص الموسيقي



## الوجه

بقلم الكاتب الكبير الأستاذ ابراهيم رمزي

كانما نادته فهو يلبي نداءها ، ويسألها فيما تريد . يقف ينظر إليها حتى تتكلم ثم يرد الجواب بأشمل مما يتطلبه السؤال ، لأنه وإن كان قد جمع الحروف عن تلك الشفاه بنظرة دون أذنه ، فانما يرد على العاطفة ، التي أوجبت القول ، وصورت الكلام ، لاعلى الكلام نفسه .

كانت « إمام » طفلة في السابعة يوم عرفها في بيت أمها . وكان يتهوفن في مفتاح كهولته ، فنشأت بين يديه نشأة الوليد بين أبويه ، ونمت بينهما محبة كانت بعض فضل الله عليها وعليه ، فشارك الدنيا فيما أرادت للفتاة من النشأة في النعمة . كان يغذى روحها بأطيب ماشاءات الطبيعة أن تجود على يديه من الألحان ، فتفتح نفسها كما تفتح أكام الزهر في نور الشمس الدفء ، وتضج ثمرته شيئاً فشيئاً وتخلو . ويعبق أريجها ، فيتهافت على مسطع جمالها المتسامي ، أبناء الأجداد ، الذين كانوا يغشون مع آباؤهم ذلك الندى الكريم . ويتبارون في نيل عطفها وإقبالها .

كان يتهوفن يتمتع برعاية سيدة من أشرف الامبراطورية النمساوية . يزورها الفنان كل يوم ويقضى سهرة في نديتها الحافل بعليقة القوم ، يتمتعهم بموسيقاه ، وأدبه الغزير ، وهم لا يمتنعونه بشيء لأنه كان قد أصيب في تلك الأيام بوقر في أذنه وصمم ، فما كان يستطيع أن يشترك معهم فيما به يسمرون ، وما كان له منهم ، إلا الإشارة المقتضبة . أو النظرة المزورة ، تقاديا من إزعاج السامر بصائح القول في الحديث معه .

ولكنه كان لفرط امتنانه للكوئس ، وابتنها « إمام » ، قد تعلق بهما عقله وقلبه معاً ، حتى أصبح يعرف مايجول في فؤادهما من التمايع عيونهما . ويفهم دقائق مقاصدهما من اهتزاز شفاههما . ولذلك ماكاتتا تكلمانه إلا بالصوت العادي أو دونه بغير ماتعمل ولا جهد .

كان قلبه كأبرة المغناطيس فما إن تستشعر إحداها رغبة في الحديث معه ، وتود أن تسترعيه لها ، حتى تراه قد شرع على البعد جفنه ، وأقبل عليها من حيث يكون

هكذا ظلت تلك الفتاة بهجة للعين ، وممتعة للقلب ، عزاء للأم في ترملها ، وسعادة ليتهاون في وحدته : وقتة لمجئى كمال الأنوثة في جمالها ، ووداعة الخلق في كمالها ، زهرة الشباب ، وزين الحياة النسائية ، حتى أصبحوا ذات يوم وإذا بها مريضة ، وأصبحوا ذات يوم وإذا هي في الأموات .

\*\*\*

يا لها من فجعة للأم وشقوة ، ويا لها من رمية مقصدة لقلب يتهوفن ، ويا له من حزن وظلة تملك كل قلب ، حتى لم يعد يعرف المحزون له طريقاً ، ولا يرى زميله في الحزاني ، تفرج بتهوفن هائماً في الدنيا إلى حيث لا يعرف له مقر . ذهب يذرف دمعته ، حيث يسكن العبقري ، ويدمع الشاعر في خلوة من الدنيا . ونجوة من الحياة ، والناس في عجب يتساءلون : أين يتهوفن ؟ يا للكران الجليل ، أين الصديق ، والأب الرفيق ؟ لماذا هجر المنزل ، قبل أن يعزى الأم . ولو كتعزية الغرباء ؟ كيف يهجر مزارها ، في هذه الايام السوداء ، التي تحتاج فيها إلى من يمسك يدها لئلا تسقط وتموت ، إلى دمة من صديق تغسل زاوية من زوايا الجرح الأنجل لئلا يهلك لغده ، أين الوفاء : أين الأدب ، أين الحق الهدين في التعزية ، وإن كان دونها الموت ، وسكون النامة .

لم يعرف أحد مكانه . ولم يسمع عنه خبراً .

وفيها الأم ذات يوم جالسة ، يحللها سواد الحزن في قسوته ، ورعاة الموت في جلايهم السوداء ، يلقون عليها مطارف من سمم أغبر ، فوق مطارف ، ويحجبون رجوع الضوء عن العين والقلب ، وقد قام البيانو الذي كانت تعزف عليه ، إما ، متشجاً بتلك المطارف أخرس ، وأصم ، كأنما هو القبر المخبوء في أحشاء الصخور الكريمة رؤى يتهوفن يدخل البهو . وقد اسود دمه ، واستطال

وجهه ، وغارت عيناه ، يسير كأنه قطعة من حافة الليل تحترق القدير ، لا يتبين الناظر منه ، إلا ورقات يحملها في يده . دخل وقصد إلى المعزف متحسناً لامتيتاً حتى إذا وجده . جلس وفتح ووضعه ورقاته على حامله ثم أخذ يدق في ذلك البيت ، آخر ما عرف من نغم الموسيقى ، ولعله كان أبلغها وأرعها . والأم تراقبه ولا تتكلم .

ذكر . إما ، في الجزء الأول من مقطوعته ( Allegro ) طفلة كشعاع النور يوم عرفها ، وديعة رقيقة ، تبسم للدنيا وتضحك ، وتمرح في الحياة وتلعب . وذكرها كاعباً تملأ الدنيا بهجة وموسيقى ، وسعادة ، وذكرها عذراء كاملة الخلق ، يتهافت الكرام عليها ، مغرمين مدلهين ، وذكرها في الجزء الثاني ( Andante ) تستعد لعرسها الخفي ، والملائكة ترعاها ، وتحقق بها لعرس آخر في السماء .

وقد صورها في المقدمة ( Adagio ) في فراش الموت ، وقد اجتمع الأهل والأوفياء ، يساقطون حر الدمع على ذلك الجمال الراحل ، ويودعونها بحرى الحسرات والزفرات . فاذا الأم تشفق وتبكي ، وتصيت . فيعاجلها بلحن الملائكة الأعلى متهاقاً على مرقد الفتاة ، تهافت الحائم على أفنانها ينشدون نشيد السلام ، ويحملونها على أجنحة من ذهب ونور . في محفة أشرق النغم يبريقها إلى ملكوت السموات العلى . كأنما هم يزفونها إلى عرس معدود بين عزف الملائكة وألحان الولدان .

\* \*

عزف ذلك ثم نهض ، وانحنى للأم إذ أدرك وجودها ثم خرج .

وهكذا عزاه يتهوفن .

فما أكرم ما عزى . وما أخلد ما وصى ؟



## المأمون واسحق الموصلي

قال اسحق بن ابراهيم الموصلي : لما  
أفضت الخلافة إلى المأمون ، أقام عشرين  
شهراً لم يسمع حرفاً من الغناء ، ثم واطب  
على السماع ، وسأل غنى فجرخني عنده بعض  
من حسدني ، فقال : ذلك رجل يتبه على  
الخلافة ، فأمسك المأمون عن ذكرى وجفاني  
كل من كان يصلني لما ظهر من سوء رأيه  
في ، فأضر بي ذلك ، حتى جاني عُلوية  
يوماً فقال : أتأذن لي اليوم في ذكرك ،  
فاني اليوم عنده ، فقلت : لا . ولكن غثه  
بهذا الشعر فانه سيبعثه علي أن يسألك من  
أين هذا ؟ فيفتح لك ماتريد ، ويكون الجواب  
أسهل عليك من الابتداء .



## حرامي !

قيل لطريف : لماذا يؤلف الموسيقىار ...  
الحانه جميعها بالليل ؟ فقال : حيث تكثر  
السرقات ، ويؤمن السر 11

## صفاقة

دعا أحد الأغنياء الموسيقىار ليزت ليتغدى  
معه ، وما فرغا من الطعام حتى ألح الغنى  
على الموسيقىار أن يعزف ، فقصد ليزت على  
كره منه ، إلى البيانو وعزف سلباً موسيقياً  
صعوداً وهبوطاً ، ثم أقفل البيانو وقام وهو  
يقول : لقد دفعت ثمن غذائي .

## ليتك الميت

زار ابن أخى الموسيقىار مايرير ، الموسيقىار روسيني  
ليسمعه مارشاً أعدّه ليعزفه في حفلة تأبين عمه ، مايرير ،  
فسمع روسيني اللحن ، والتفت لصاحبه يقول : ما كان أبدع  
من أن تكون أنت الميت وأن عمك هو الذي يؤلف في  
موتك لحناً يتدبك به

## أخو الرشيد والحبشي

كان ابراهيم بن المهدي - أخو الرشيد - عاملاً عالمياً  
بأيام الناس ، شاعراً يصوغ فيجيد ، موسيقياً من الطراز  
الأول . حدث ابن أخيه المأمون فقال : بينا أما مع أهلك  
يوماً بطريق مكة إذ تخلقت عن الرفقة وانفردت وهدى

فضى عُلوية ، فلما استقر به مجلس المأمون غناه الشعر  
الذي أمرت به وهو :

يا مشرع الماء قد مُدَّتْ مسالكه

أما إليك سبيل غير مسدود

لحائم حار حتى لاحت لحيته

مشرد عن طريق الماء مطرود

فلما سمعه المأمون ، قال : ويلك لمن هذا ؟ قال :

ياسيدي لعبد من عبيدك جفوتته واطرحته ، قال : اسحق ؟

قال نعم . قال ليحضر الساعة ، فجاءني الرسول فصرت

إليه ، فلما دخلت قال : ادن ، فدنوت فرفع يديه ، فأنحيت

فاحتضني بهما وأظهر من إكرامي وبري ما لو أظهره لي

صديق مواس لسرتي .

وعطشت وجعلت أطلب الرقعة فأتيت إلى بئر فاذا حبشي  
نائم عندها فقلت له : يا نائم قم فاسقني ، فقال : إن كنت  
عطشان فأزل واستق لنفسك ، فخطري بالي صوت وترنمت به وهو  
كغفنائى إن مت فى درع أروى

واستماني من بئر عروة : ماء

فلما سمع نشط مسروراً وقال : والله هذه بئر عروة ،  
فعببت يا أمير المؤمنين لئلا خطر بيالى فى هذا الموضع ،  
ثم قال : أسقيك على أن تغننى ؟ فقلت : نعم فلم أزل  
رأغنيه وهو يجذب الحبل حتى سقاني وأروى دابتي ، ثم قال :  
أدلك على موضع السكر على أن تغننى ؟ قلت : نعم ، فلم  
يزل يعدو بين يدي وأنا أغنيه حتى أشرفنا على السكر فانصرفت  
وأبيت الرشيد بخدته بذلك فضحك ، ثم رجعنا من حجتنا

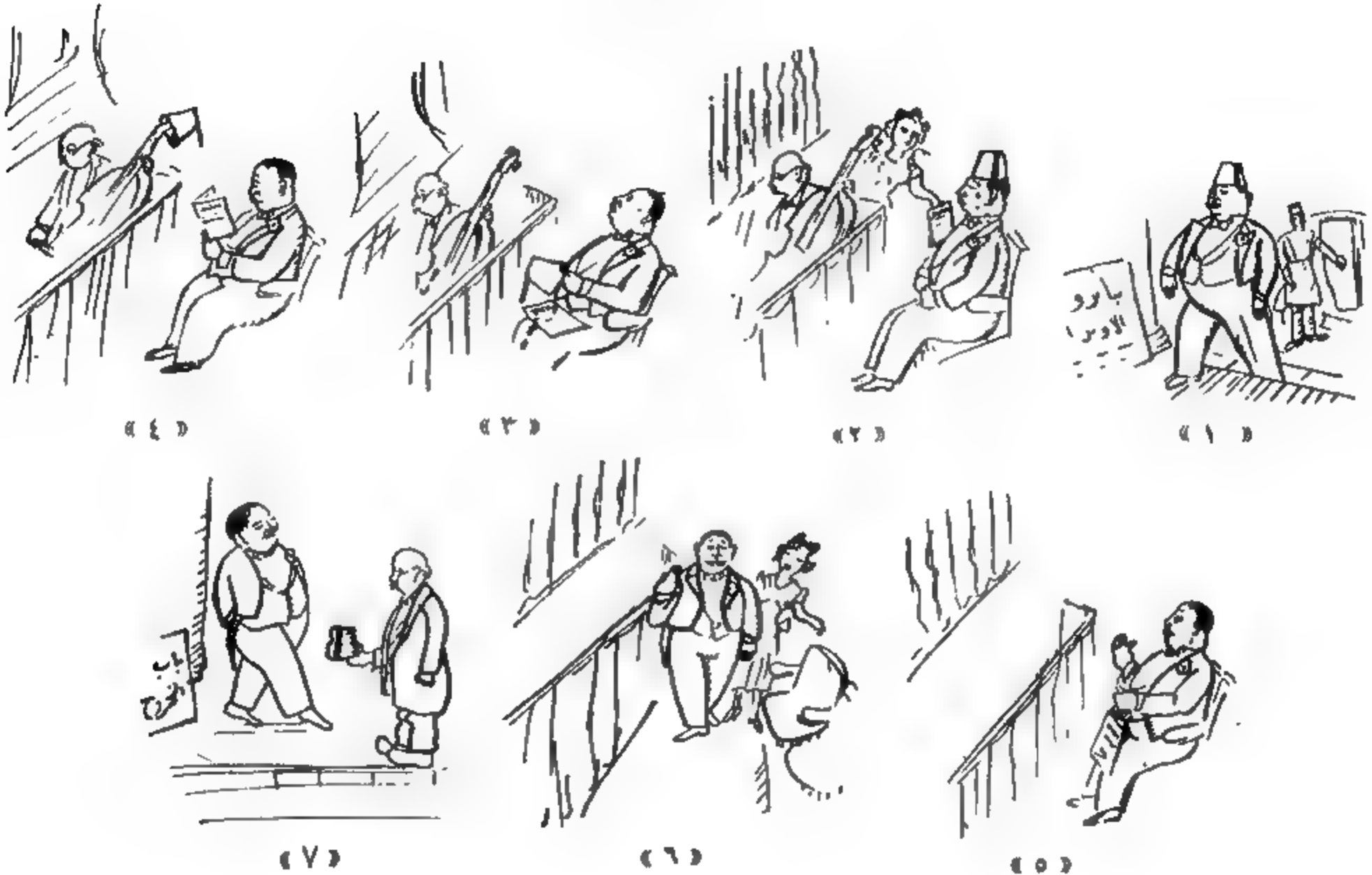
فاذا هو قد تلقاني وأما عديل الرشيد فلما رآنى قال :  
مغنى والله .. قيل له : أتقول هذا لأخى أمير المؤمنين ؟  
قال : إىء لعمر الله ، لقد غثناني وأهدى إلى أقطاً وتمراً ،  
فأمرت له بمسيلة وكسرة ، وأمر له الرشيد بكسوة أيضاً

أنت سعيد

كان أحد المغنين الهواة فى فينا يعزف على آلة الفيلونسل ،  
فاجتمع مرة بالموسيقار برامس فى حفل خاص وشرعا  
يعزفان معاً ، فجعل برامس يعزف على البيانو بقوة أحالت  
عازف الفيلونسل عدماً فقال له : يا صديقى ، إن قوتك فى  
العزف على البيانو حالت بيني وبين سماع عزفى . فقال له  
برامس : أبشر يا صاحبي فأنت سعيد .

## فكاهة مصورة

فى دار الأوبرا





# مركز المكتبة

عبارة عن خط رأسي ، يرسم إما إلى يمين الرأس متجهاً إلى أعلى ، إذا كانت العلامة واقعة أسفل الخط الثالث من المدرج الموسيقي ، أو إلى يسار الرأس متجهاً إلى أسفل إذا كانت العلامة واقعة أعلى الخط المذكور كما في شكل ٢٠ .



شكل ٢٠

وفي حالة وقوع العلامة على الخط الثالث من المدرج يصبح رسم شرطة الذيل إلى يسار الرأس ، متجهاً إلى أسفل ، أو إلى يمينها ، متجهاً إلى أعلى كما في شكل ٢١ .



شكل ٢١

وتوجد علامات أخرى يضاف إلى شرطة ذيلها أسنان ، كـ « كروش » ، فنما ذات السن الواحدة ، وذات السنين ، وذات الثلاث الأسنان أو أكثر . وترسم الأسنان في نهاية الذيل ، ودائماً من الجهة اليمنى منه كما في شكل ٢٢ .



شكل ٢٢

وتسمى العلامات الموسيقية بأسماء تدل : إما على

## مبادئ الموسيقى النظرية

### الدروس الرابع

#### العلامات الموسيقية وأشكالها

ليست جميع العلامات الموسيقية ذات شكل واحد ، بل تتعدد صورها ، وتختلف أشكالها ، تبعاً لاختلاف قيمتها الزمنية ، وهي مدة مكث الصوت الذي هو مدلولها

#### أسماء العلامات الموسيقية بالنسبة لمدلولها الزمني

تعدد أسماء العلامات الموسيقية تبعاً لتعدد صورها . فالعلامة التي يكون زمنها أكبر ما يمكن تسمى « علامة الزمن الكامل » ويرمز لها بشكل مستدير تقريباً ، ولذلك تسمى « المستديرة » أو « الروند » وترسم كما في شكل ١٠ .

شكل ١٠

وكل علامة من العلامات الموسيقية ، فيما عدا علامة الزمن الكامل ، تتركب من جزأين أساسيين : يسمى أولهما الرأس ، وثانيهما الذيل . والرأس هو الجزء المهم الذي تتوقف عليه تسمية العلامة ويرمز له بشكل يضاوي أيضاً « بلاش » أو أسود « نوار » . وذيل العلامة

مطلوبها الزمني، أو على أشكالها المتعددة. وإنا لنورد فيما يلي جدولاً بأسماء هذه العلامات وأشكالها :-

١ - علامة الزمن الكامل وتسمى المستديرة « الروند » وترسم هكذا :

٢ - علامة  $\frac{1}{2}$  الزمن الكامل وتسمى البيضاء « بلاش » وترسم هكذا :

٣ - علامة  $\frac{1}{4}$  الزمن الكامل وتسمى السوداء « نوار » وترسم هكذا :

٤ - علامة  $\frac{1}{8}$  الزمن الكامل وتسمى ذات السن « كروش » وترسم هكذا :

٥ - علامة  $\frac{1}{16}$  من الزمن الكامل وتسمى ذات السنين « دو بل كروش » وترسم هكذا :

٦ - علامة  $\frac{1}{32}$  من الزمن الكامل وتسمى ذات الثلاث الأسنان « تريبل كروش » وترسم هكذا :

٧ - علامة  $\frac{1}{64}$  من الزمن الكامل وتسمى ذات الأربع الأسنان « كوادريل كروش » وترسم هكذا :

وهكذا

أزمة العلامات الموسيقية نسبية وليست مطلقة

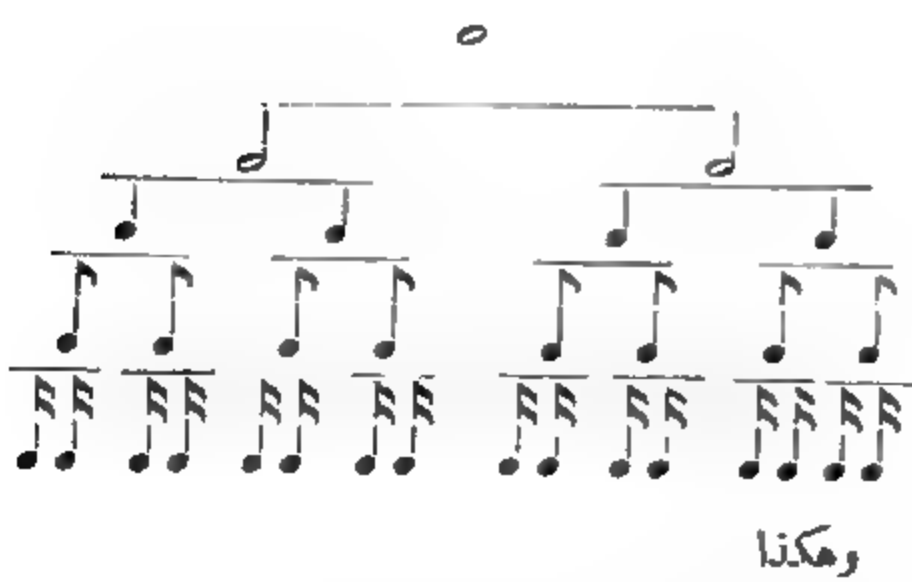
ليست أزمة العلامات الموسيقية محدودة بزمان معين بل هي مختلفة باختلاف حركة الاهوية المختلفة « سرعة التوقيع » ولكنها ثابتة بنسبة بعضها لبعض .

فليس للإنسان أن يقول إن علامة الزمن الكامل « الروند » تساوي ، في جميع الأحوال ، عدد كذا من الثواني ، إذ هذا الزمن متغير تبعاً للسرعة التي يجري عليها اللحن . ولذلك يقال ، في الأزمنة ، إن علامة الزمن الكامل « الروند » تساوي ضعف علامة نصف الزمن

الكامل « بلاش » . وعلامة نصف الزمن الكامل تساوي ضعف علامة ربع الزمن الكامل « نوار » . وهكذا يساوي زمن أي علامة من العلامات المتقدمة ضعف زمن العلامة التالية لها .

ويمكن بيان ذلك في الشكل الآتي شكل « ٥ »

شكل « ٥ »



وهكذا

كتابة العلامات منصرف وكتابتها متصرف

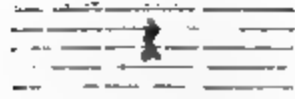
إذا تجاوزت عدة علامات من ذوات السن « كروش » فإنه يمكن كتابتها إما منفصلة بعضها عن بعض ، أو متصلة بعضها ببعض بواسطة خط أو أكثر تبعاً لعدد الأسنان « الكروش » المشتعلة عليها تلك العلامات شكل « ٦ »



شكل « ٦ »

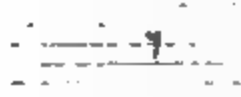
وهكذا

ومن المهم أن يلاحظ أن علامات الزمن الكامل « الروند » وكذلك علامات نصف الزمن الكامل « بلاش » وأيضا علامات ربع الزمن الكامل « نوار » لا يجوز كتابتها متصلة ، بل لابد من كتابتها منفصلة ، كل علامة منها على حدة .



شكل ٩٠ .

والسكة التي تساوى في زمنها علامة ثمن الزمن الكامل تسمى سكة الكروش « نصف زمره التنفس أو نصف الزفرة » وترسم كما في شكل ٩٠ .



شكل ١٠٠ .

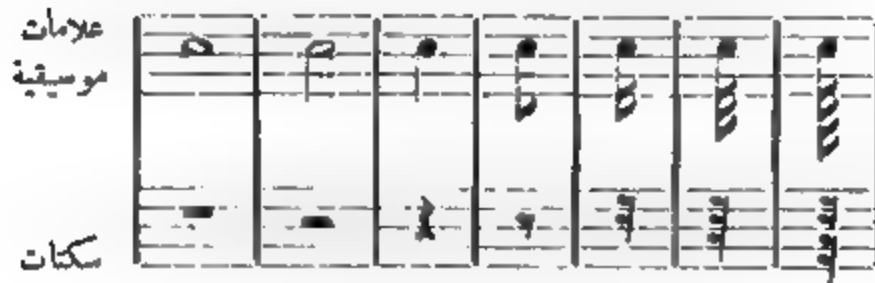
والسكة التي تساوى في زمنها علامة جزء من ١٦ من الزمن الكامل تسمى سكة دوبل كروش « ربع زمن التنفس أو ربع زمن الزفرة » وترسم كما في شكل ١١ .



شكل ١١٠ .

وممكننا .....

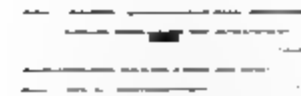
وإذا لثبت فيما يلي يانا لأشكال العلامات الموسيقية وما يقابلها من السكات



شكل ١٢٠ .

#### السكات الموسيقية

تطلق لفظة السكات الموسيقية ، على الاشارات التي تستعمل للدلالة على المواقع التي يجب أن ينقطع فيها الصوت وتكتب هذه السكات على صور مختلفة تبعاً لاختلاف أزمنتها التي تقاس بأزمنة العلامات الموسيقية السالفة الذكر فالسكة التي تساوى في زمنها علامة الزمن الكامل ، تسمى سكة الروند « الرامة أو البرقة » وترسم شرطة قصيرة تحت الخط الرابع من المدرج الموسيقى كما في شكل ٧٠ .



شكل ٧٠ .

والسكة التي تساوى في زمنها ، علامة نصف الزمن الكامل تسمى سكة البلاش « نصف الرامة أو اللطة » وترسم شرطة قصيرة فوق الخط الثالث من المدرج الموسيقى كما في شكل ٨٠ .



شكل ٨٠ .

والسكة التي تساوى في زمنها علامة ربع الزمن الكامل تسمى سكة النوار « زمره التنفس أو الزفرة » وترسم كما في شكل ٩٠ .

## موسيقى الطفل

### الألعاب الموسيقية

نشر تحت هذا العنوان ألعاباً موسيقية ليس الغرض منها الأتيان بحركات متعشبة مع الموسيقى لحسب ، ولكنها ترمي في معظم الأوقات إلى تنمية الشعور والادراك الموسيقي ، فضلاً عن أنها تكون وسيلة للحصول على معلومات موسيقية ، أو تثبيتها بشكل . يجمع بين التسلية والاستفادة . ولهذا الطريقة أثرها الواضح في تركيز المعلومات ، كما أن لها مكائدها السامية في عالم التربة الموسيقية .

إعطاء إشارة بالبداة بالسباق يجرى كل لاعب من الفريق ١٠ ، نحو الفريق «ب» ، باحثاً عن زميله الملتصقة على صدره نوتة مائلة لنوته تماماً ، وبعد اشتراك الزميلين في تسوية النوتة المذكورة ، يكتب اللاعب الذي بيده القلم الرصاص اسم هذه النوتة على ورقة زميله ، ثم يربط صاحب المدبل ساقه اليمنى بساق زميله اليسرى أو العكس ( بالمدبل المذكور ) كما لو كان لهما ثلاث أرجل . ثم يجرى كل زميلين وهما على هذه الحال عائدتين إلى الحكم . فالزميلان العائدان قبل غيرهما مع استيفائهما مطابقة النوتتين وصحة التسمية هما الفائزان في السباق .

### سباق الأرجل الثموت

الغرض من اللعبة تسمية العلامات الموسيقية ( النوتات ) في المدرج الموسيقي .  
يختار لهذه اللعبة مكان متسع كفناء المدرسة . ويقسم اللاعبون إلى فريقين متساويي العدد ١٠ ، «ب» ، بحيث يكونان صفين متباعدين بقدر ما يمكن ، ويأصق ورقة بالدبوس على صدر كل لاعب مرسوم بها إحدى نوتات المدرج الموسيقي بفتح صول أو فا ( حسب قوة اللاعبين ) دون ذكر اسم النوتة هكذا :



بحيث تطابق النوتات المكتوبة للفريق الأول نوتات الفريق الثاني تمام المطابقة ، ويعطى كل لاعب من الفريق الأول قلباً رصاصاً ، كما يعطى كل لاعب من الفريق الثاني منديلاً كبيراً .

ويقف الحكم ، أو المعلم ، بجوار الفريق ١٠ ، وعند





# الأناشيد

## النشيد القومي

رأت وزارة المعارف حاجة البلاد إلى نشيد قومي رسمي ، يتغنى به في المناسبات الدولية والمواسم الوطنية . فهدت إلى حضرة الدكتور محمود أحمد الحفني مفتش الموسيقى بها ، الفحص عن هذا الموضوع وتقديم تقرير عنه . فرفع إليها التقرير الآتي :

نمبر

هو نشيد الأراضي السفلى « وطن عام ١٥٧٠ » ثم نشيد آخر لفرنسا « قبل أن تكون جمهورية » يرجع عهده إلى القرن السادس عشر كذلك .

وليس من الضروري أن يكون للدولة نشيد قومي واحد . فان لانجلترا مثلاً نشيدين رسميين ، أحدهما عام ، وهو نشيد ( احكى يا بريطانيا ) وقد لحن سنة ١٧٤٠ ، والثاني ملكي وهو نشيد ( ليحرس الله الملك ) وقد لحن سنة ١٧٤٣ .

وإذا كان لازماً أن يكون نشيد الدولة « من الوجهة الشعرية » وفقاً عليها وحدها فليس الأمر كذلك . فيما يختص بالموسيقى . فكثيراً ما نرى دولة من الدول تتخذ من موسيقى نشيد دولة أخرى لحناً لنشيد تضعه خاصاً بها .

فهناك النشيد الإنجليزي السابق الإشارة إليه « ليحرس الله الملك » قد اتخذته الدانمارك تشيداً قومياً لها بعد تغيير كلماته « شعره » بما يناسبها . كذلك أصبح نفس هذا النشيد تشيداً قومياً لألمانيا بعد تغيير كلماته .

وكذلك النشيد النمساوي « ليحفظ الله القيصر » الذي

تطلق الأناشيد القومية ، على الأغاني التي تلقى في المناسبات الوطنية أو في الاجتماعات الدولية عندما ترغب كل مملكة تمثيل نفسها .

والأناشيد القومية وإن كانت قديمة العهد يحدثنا عنها التاريخ منذ الممالك القديمة في مصر وفينيقيا واليونان والرومان وغيرها ، يوم كانت الشعوب تستقبل قوادها وفاتحها بمثل تلك الأغاني في جماعات كانت تعدو الآلاف أحياناً . إلا أننا لا نمرض في هذه العجالة إلا للأناشيد القومية في العصر الحديث حيث أصبحت لها تلك الصبغة القومية وهذا التخصيص الدولي الذي أشرنا إليه .

وهذه الأناشيد تتضمن عادة ذكر مفاخر الأقدمين والتغنى بمميزات البلاد وما تفضل به غيرها من الممالك . وعلى الجملة كل ما يثير حماسة الشعب حين يتغنى بها وينشدها .

وأن أقدم نشيد من هذا النوع في العصور الحديثة

لحنه الموسيقى الكبير ه. هايدن، عام ١٧٩٧ قد صاغت ألمانيا لحنه شعراً جديداً في عام ١٨٤١ وهو نشيدها القومي الذي مطلعته « ألمانيا فوق الجميع ».

أما المارسايز وهو نشيد فرنسا القومي المشهور، بعد أن أصبحت جمهورية، فقد وضع لحنه سنة ١٧٩٢.

كما أنه ليس لازماً أن يكون النشيد القومي عاماً لسائر المملكة. بل كثيراً ما يكون قاصراً على إحدى مقاطعاتها. فهذه ألمانيا مثلاً فوق نشيدها القومي العام (الألمانيات فوق الجميع) عشرات الأناشيد القومية الخاصة بمقاطعاتها العديدة. ففيها النشيد القومي لبروسيا الذي مطلعته « أنا بروسي » وقد لحن سنة ١٨٣٠ ونشيد حراسة الرين وقد لحن سنة ١٨٥٤ ونشيد « اصعدى يا ألمانيا في كنف الشرف » وقد لحن سنة ١٩١٤ وغيره كثير.

\*\*\*

أما مصر فليس لها نشيد قومي معترف به رسمياً، إلا نشيد « السلام الملكي » وهو مجرد لحن لا يعرف له متن رسمي متفق عليه.

وقد وضع كثير من الأدباء لهذا اللحن أوضاعاً شعرية، في أزمنة مختلفة، لم يعترف بواحدة منها رسمياً وليس منها ما يستحق ذلك، وربما كان أفضلها وآخرها ما تمخضت عنه الحركة القومية عام ١٩١٩ حيث وضعت مقطوعة بوزن هذا اللحن ومطلعها:

أرسلو السلم إلى مصر    أشر في الطرق لنا الزهرا  
وأذع في الشرق لنا خبراً    بل هنى العالم بالبشر

ومن دواعي الأسف أن مؤلف لحن « السلام الملكي »، غير معروف على التحقيق، فهذا اللحن وإن كان مرجعه إلى

عهد الخديوي اسماعيل إلا أن بعضهم قد نسب وضعه إلى أحد الموسيقيين الإيطاليين المعروفين، ونسبه غيرهم إلى موسيقي تروى، ونماه آخرون إلى موسيقي مصري.

وسواء أكان هذا أم ذاك فإن هذا اللحن الموسيقي وإن كان يصلح صلاحية كبرى لموضوع التحية والاستقبال، إلا أنه لا يحتمل أن يكون نشيداً قومياً يلهب الصدور ويثير حماسة النفوس.

ومنذ أن اعترف لمصر أخيراً باستقلالها أحس الشعب، وفي مقدمته الشعراء والأدباء، نقصاً عظيماً من جراء عدم وجود نشيد قومي يتغنى به في المناسبات الوطنية والدولية، وكان هذا الأحساس بالنقص « وهو ما نزال نألم له » من أكبر الدواعي التي حفزت الشعراء إلى التسابق في وضع أناشيد قومية وطنية.

فألفت في نهاية عام ١٩٢٠ لجنة لترقية الأغاني القومية برئاسة سعادة جعفر والي باشا، وعضوية بعض كبار الشعراء والأدباء والفنانين، وأعلنت عن مسابقة لوضع نشيد قومي يمنح الفائز فيها جائزة قدرها مائة جنيه. فتلقت كثيراً من الأناشيد، حكم بالأولية فيها لنشيد شوقي بك الذي مطلعته:

بنى مصر مكانك موتياً    فرياً مهدوا للملك هياً

وبعد هذه المباراة استمر الشعراء يتقدمون من حين لآخر بأناشيد وطنية متعددة، يتعذر حصرها في هذه العجالة، أطلق عليها مؤلفوها اسم « النشيد القومي » وهي وإن كانت تختلف قوة وضعفاً ومناسبة للغرض الذي وضعت له، لم تتجاوز شهرة كل منها منطقة معينة وزمناً معيناً، ولم يتشر أحدها انتشاراً عاماً.

\*\*\*

يتبين مما تقدم أن « السلام الملكي »، المدترف به رسمياً

وان جاز وضع كلام له ليصير نشيداً قومياً فان لحنه  
لا ينهض بهذا الغرض تماماً . والاصلاح أن يظل كما هو  
على حاله . وأفضل من هذا أن يوضع له كلام خاص  
بتحية الملك فيظل « سلاماً ملكياً » .

ثالثاً - الاعتراف رسمياً باعتبار النشيد الفاتمي نشيداً قومياً. وفي هذا أكبر ضامن لنجاحه .

رابعا - ويمكن إتهاز هذه الفرصة باختيار الأناشيد الجيدة التي يروق للجنة التحكيم اختيارها بعد الذشيد الأول لتكون أناشيد وطنية يتغنى بها إلى جانب الذشيد الرسمي ويمنح أصحابها وملحنوها جوائز مناسبة .

أما النشيد القومي العام فإن العمل الى البلوغ إليه « فيما أرى » أن تقام مباراة عامة رسمية تتولاها وزارة المعارف أساسها ما يأتي:-

أولاً - تكوين لجنة يجتمع فيها نخبة من الشعراء والموسيقيين تكون مهمتها الأولى وضع تفاصيل هذه المباراة وبيان الشروط التي يتحتم توافرها في النشيد ومهمتها الثانية التحكيم.

وقد نال هذا التقرير عناية أولى الأمر واختصه ،عالى  
الوزير الجليل برعايته والموافقة عليه وسيتجلى أثر ذلك  
قريباً إن شاء الله .

ثانياً - تخصيص جائزة مالية تحفز هم الشعراء في التسابق في ميدان وضع النشيد المطلوب وجائزة مالية

## عناسية فصل الصيف

تقدم لكم

شركة مصر للغزل والنسيج

بأشولة الكبرى

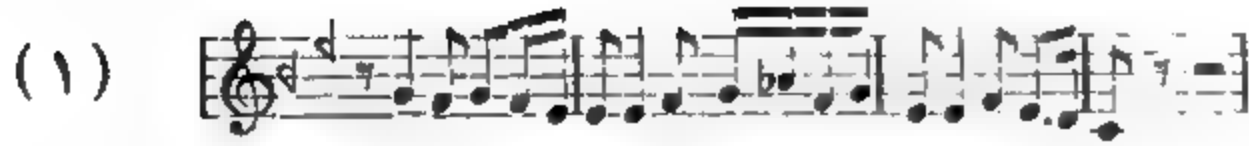
أحسن أنواع الأقمشة الصكتانية والكراشي اللازمة للبدل والجلاليل  
أخر تشكيلة للملابس الداخلية والتمصان من الشبكة وقماش المصانيف سادة والأوان  
— (جربوا متبنا لتفكموا بمجودتها ومنانها) —

اطلبوها من

مصانع الشركة بالمحلة الكبرى ومن فروعها بشارع الازهر بمصر  
ومن جميع محلات المانيقاورة - ومن شركة بيع المصنوعات المصرية وفروعها

# سيفك

## مُسَابَقَةُ هَذَا الْعَدَدِ



الثلاث الجمل الموسيقية المأدونة بصدر هذا

مقتطفة من مقطوعات موسيقية ( بشارف ، سماعيات ، أدوار ، موشحات ، اهازيج الخ )

## والمطلوب

ذكر اسم القطعة الموسيقية التي اقتطف منها كل جملة من هذه الجمل الثلاث

وآخر موعد لقبول الاجابة يوم ٨ يوليه سنة ١٩٣٥ وستذيع المجلة في العدد التالي

اسماء الثلاثة الأول والمكافآت التي ستوزعها عليهم .



## مؤتمر دولي للتعليم الموسيقي

اتصل بنا أن حكومة تشيكوسلوفاكيا قررت إقامة مؤتمر دولي للتعليم الموسيقي في مدينة براج عاصمة مملكتها في ابريل سنة ١٩٣٦ وستدعو إليه مندوبين من جميع الأمم التي تهتم بالتعليم الموسيقي

### مدرسة المعهد

أدى طلبة مدرسة المعهد الملكي للموسيقى العربية امتحانات آخر السنة، وقاموا بالعطلة الصيفية التي تستمر إلى منتصف شهر سبتمبر سنة ١٩٣٥ وستنشر (الموسيقى) نتيجة هذه الامتحانات في العدد المقبل إن شاء الله

## التخصص في تدريس الموسيقى

قررت وزارة المعارف إنشاء قسم للتخصص في تدريس الموسيقى للبنات ابتداء من العام الدراسي المقبل ١٩٣٥-١٩٣٦ يقصر القبول فيه على الحائزات لشهادة الدراسة الثانوية قسم ثان، فإذا لم يتوافر هذا العام العدد الكافي من اللاتقات الحائزات على هذه الشهادة فينظر في قبول اللاتقات من الحاصلات على شهادة أقل عند الضرورة ويشترط في المتقدمات لهذا القسم النجاح في امتحان مسابقة في الموسيقى، العزف وقواعد الموسيقى والغناء الصولفائي، وفي الكشف الطبي والاختبار الشخصي للتحقق

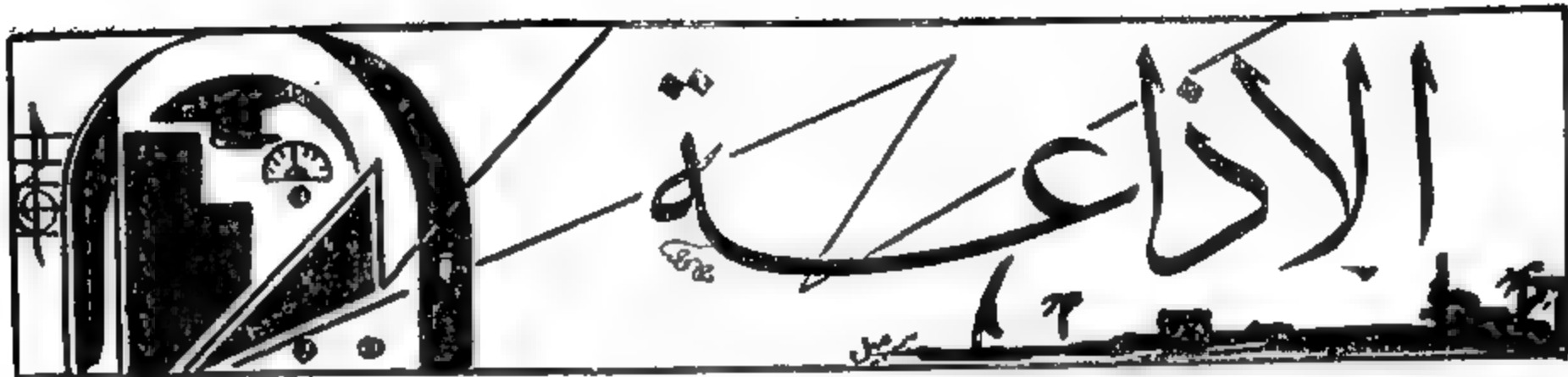
من اللياقة لمهنة التدريس . ومدة الدراسة بهذا القسم ستان ، وتقبل الطالبات فيه بالمجان ويصرف لهن الغذاء ظهراً .

وهذه خطوة مباركة خطتها وزارة المعارف في هذا العهد الميمون يتהל لها وجه الموسيقى والقائمين عليها والداعين إلى تدعيمها بأساس متين من العلم والفن . وهذه ولا ريب ، خطوة يتبعها خطوات .

### حفلة موسيقية

جاءنا من حضرة الأديب الفاضل الأستاذ محمود أفندي فهمي وصفاً بديعاً للحفلة التي أحيتها مدرسة اللبسيه ، وما قام به تلميذاتها من البراعة في الأناشيد والرقص التوقيعي وبما لفت النظر اهتمام المدرسة في البرنامج باللغة العربية فقد تقنى بعض الطالبات باغيتين عربيتين إحداهما تهيب بالأطفال إلى العمل وتحثهم على الرزاة والسكون وتدخل عليهم المسرة والسعادة . والآخرى قصيدة الطاووس المشهورة فأجذن ونلن استحساناً كبيراً . ثم أعقب ذلك تمثيل فصلين من رواية مجنون ليل للمرحوم شوق بك قام بهما بعض الطالبات وبالرغم من أن قوتهن في اللغة العربية معتدلة بالنسبة لأن أغلبهن أوريات ودراستهن جلها باللغات الأجنبية فأنهن قمن بمجهود مشكور جداً في تمثيل هذين الفصلين .

وعلى الجملة فقد كانت الحفلة ناجحة تنطق مع الفخر بما تبذله الجالية الفرنسية من العناية بمدارسها في الناحية الثقافية الفنية .



هذا باب تصدده في إلى أسس «إذاعية» معنى النقد، فلا نخشى حجة يجب إعلانها، ولا تستر على سيئة ينبغي بيانها، ذلك بأن النقد إصلاح يقتضي المصلح أن يجود، ويستلزم المصير أن ينصلح. وسبيل «الموسيقى» في ذلك، الأخذ باللين والرفق، حتى يقين وجه الصواب، وغايتها فيه الحق، ترفع به عقيرتها، لاتحاف لوما، ولا تخشى تزيهاً.

لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفواً من النقد، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير.

وقد واثقنا أحد حضرات المدوين بملاحظاته على الإذاعة في الأسبوعين القارطين، نشرها له، مقدرين جهده، شاكرين له فضله.

«إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله»

المحرر

آثره فحين جريته

أم كثرهم وأفاعيل محطة الإذاعة

من تحصيل الحاصل أن ندكر أن لحن الآنسة أم كثرهم عشاقاً في الاقطار العربية جميعاً، وأن لصوتها الحنون أجاباً يتشيعون له، ويتعصبون لها فيه، ويفضلونه على أصوات غيرها من المغنين، وهم لذلك يترقبون موعد إنشادها في الراديو يعدون فيه الدقائق والثواني.

وقد بلغنا من غير واحد أن كثيراً من الأسر الكريمة تتزاور في المواعيد المحددة لإذاعة الآنسة فيحيون ليلتها سامرين منشرجين كأنهم في حفل خاص تحية لهم الآنسة، ولذلك فهم يألمون من مفاجأتهم باعتذار المحطة عن الآنسة في الوقت المحدد لإنشادها ويرجعون باللوم عليها ظناً أنها تعتذر في غير وقت مناسب.

وقد اتصل بنا من مصدر وثيق أن اللوم في هذا ينبغي أن ينصب على أفاعيل المحطة مع الآنسة، فانها حين يطرأ عليها ما يلجئها إلى الاعتذار تبادر إلى إعلان المحطة به قبل الموعد بفضعة أيام، ولكن المحطة، للأسف، تصر على نشر برنامجها

في الوقت الذي ضح فيه المذيعون من شريط ماركوف لما يحمر عليهم من أذى وفي الوقت الذي لحا فيه إلى المحطة في الأعداد الماضية ألا تتخذ غنية عن بعض إذاعاتهم، وفي الوقت الذي كان الجمهور ينتظر فيه أن تنزل المحطة عند حسن ظنه بها إرضاء لفئة مهضومة الحقوق من صفوفه إذا بنا نعلم مع الأسف أن المحطة استوردت جهازاً آخر جديداً لتسجيل الإذاعة... وبذلك سيتضاعف التسجيل وستكثر الإذاعات المسجلة وسيرد بعد ذلك الجهاز الثالث والرابع تدريجياً ولا شك أن المذيعين مقبلون بذلك على بطالة مرة لها ضررها، وكساد له أثره على الفن وعليهم وعلى المجتمع.

لا يجوز للمحطة أن يحمرها التثني بالأسلوب التجاري إلى هذا المدى في مسألة تمس المجتمع المصري في الصميم. ونخشى إن هي ظلت على خطتها هذه أن تفقد ثقة المذيعين والمستمعين معاً فتصل إلى نتيجة هي أعلم بمغبتها.



ولا تُحظر الجمهور باعتذار الأنسة إلا ساعة يستعد الناس لسماعها والتمتع بالحائنا ، فهجم عليهم بمغنية تفرصها فرصاً ، وفي هذا استخفاف غير يسير بالجمهور وبالفنانين وهذا الذي نرويه إن صح ، وهو فيما نعتقد صحيح ، يتطلب من المحطة التفاتاً وشيئاً من النوق

تكرار مريب

- ٢ -

### (١) يا نحيف القوام

يخيل إلى أن (صالح عبد الحى) بالرغم مما كتبناه عن إذاعاته في العدد الماضى لا يحفظ من الموشحات (السيكاه) إلا (يا نحيف القوام) قد غناها ثانياً مساء ١٥ يونيه ويظهر أن العدوى قد أصابت (عزيز عثمان) فقد غناها أيضاً مساء ٢٠ يونيه (يا نحيف القوام) عند ما غنى وصلة السيكاه حيث كان النور (في البديا ما)

ما هذا؟؟ أنسى الأساتذة جميع الموشحات السيكاه؟ إن كان كذلك فما أنذا أذكرهم بعضها فان كانوا يحفظونها فليسمعونا إياها وإلا فنندم المعهد وسجلات المعهد وأساتذة المعهد:-

- ١ - صاح هات الراح بنت الدنان أصول أوصاق
- ٢ - قد حركت أيدى النسيم - نوخت
- ٣ - حال وسان الجفون - مربع
- ٤ - قف على اكناف راما - نوخت
- ٥ - أنا من وجدى أنا - أوصاق
- ٦ - فتحت أزهار من بكا الأمطار - مخمس
- ٧ - هاتها بالكاس هيا - مزيج

### (٢) أرابيات السيكاه

بشرف يتخلله تقاسيم من مختلف الآلات كل على حجة كما

يتبع في «التحيلات» «اليأتى والراست وغيرها وأنت إذا سمعت أيها القارىء أن المحطة ستذيع وصلة سيكاه فاعتقد أنك ستسمع بشرف «أرابيات السيكاه»

سمعناه في مساء ١٥ يونيه ومساء ٢٠ يونيه وسنسمعه في كل وصلة من «مقام السيكاه»

على أن موسيقانا غنية بالبشارف والسباعيات من مختلف المقامات ومن بين البشارف السيكاه نجد:-

- (١) بشرف هزام عثمان بك
- (٢) سماعى هزام يوسف باشا
- (٣) سماعى هزام عبد الوهاب

### (٣) موشحة صالح خبّر

غناها الشيخ زكريا في وصلة الراست مساء ١٦ يونيه كما غناها صالح عبد الحى مساء ٢١ يونيه في وصلة الراست التى أذاعها ليلئذ كما أذاعها أيضاً شريط ماركونى في اليوم التالى مع أن من مقام الراست تواسيح كثيرة جداً نذكر منها:-  
ريم فلا أصول شوبر

- |                      |              |
|----------------------|--------------|
| في سيل الحب          | • مربع       |
| رصع اللجين           | • مصمودى     |
| لى فى ربا ساجر       | • سماعى ثقيل |
| العيون الكواسر سبونى | • دارج       |
| يا عذيب المرشف       | • مربع       |

### رياضة السباطى

الموسيقى من الفنون التى تكتسب بتوالى العمل والدراسة . والتفوق فيها يحتاج كثيراً إلى الزمن وإلى المراتب ليزداد صاحبها علماً وقفاً وتخصصاً . إلا أن «رياضة السباطى» يكاد يخرج من حساب هذه النظرية . ذلك أن رياضاً على حدائنه سنة وعلى ما يتمتع به الآن من قبة ، تراه قد ظهر في السنتين الأخيرتين مرة واحدة فلم يكن للأمرء ولا للظماء ولم تصادفه

دعاية لأقلية ولا كبيرة ، حتى لم تشد به مجلة أو جريدة ، بل إن الذى قدمه للجمهور وقربه إليه ، ووضعه فى صفوف الفنانين لم يكن غير عوده أمام الميكروفون وألحانه التى يعترف منها المغنون قديمهم وحديثهم ويتخاطفونها ويغنونها فى كل مكان . يعزف بعوده منفرداً ، ويتخلل وصلات زملائه المذيعين فيجيد أيما إجادة .

لم أسر يوماً بعزفه سرورى بما أذاعه فى مساء ١٤ يونية حيث عزف تقاسيم من مقام « راس » ، كانت غاية فى الشجور والاتقان ، ثم تقاسيم من مقام « ناصكيز » ، ثم طقطوقة « نسيت حبي بعد الذى كان » ، من تلحينه من نفس المقام ، كانت ناجحة حقاً إلى أبعد مدى ولم يكن نجاحها فى التلحين فقط ولكن فى الالتقاء الهادى الجميل المنسجم العاطفة .

### موسى علمى

منولوجست سورى قوى الموضوع ظريف الألحان عذب الصوت حسن الالقاء ، غنانا مساء ٢٠ يونية عدة منولوجات كانت غاية فى الاتقان والابداع وكانت ألحانها بحيث تمشى مع المعانى جنباً لجنب فتلا منلوج « ياما فيه ناس » ، منلوج « البهو » ، و « بانكو » ، كلها دلت على ذوق فى اختيار الموضوع واختيار اللحن المناسب لكل منلوج .

### عمر العقاد

عازف مجيد ، مخلص لفته وهو فى إذاعته مخلص للفتى دبقى الترجمة عزف لنا مساء ٢٢ يونية مع والده « مصطفى العقاد » ، أستاذ الرق والأوزان بمجموعة طيبة من التقاسيم من مقام « حجاز » ، موقعة على الأوزان المختلفة بما يعتبر ساجدة مشكورة لهما .

قد عزف محمد أولاً قطعة من وضعه اسمها « فكرة » ، ثم أنبها بتقاسيم عادة ثم بدأ بتطبيق التقاسيم على الأوزان الآتية

### أصول دارج ٣ من ٤

• أقصاق ( أفرنجى ) ٩ من ٨

• بمب ٨ من ٨

• جورجينا ١٠ من ١٦

• فالس ( سربند ) ٣ من ٨

فكان العزف جميلاً وخصوصاً الدقة التى أظهرها عند انتقالها من ضرب إلى ضرب بما لارتاحت له الأذن كثيراً وكان « الرق » تكاد لاتبينه من « النقرزان » بسبب صفاء الإيقاع وياحبذا لو يخفف « مصطنى » من زخارف الإيقاع حتى يسهل التطبيق على من يريد الاشتراك فى الضرب مع التقاسيم ولو أنها تكسب التقاسيم حلاوة وطلاوة .

### موسيقى هندية

وعدنا فى العدد الماضى ، أن نكتب حكمة مسية عن اسطوانات الموسيقى الهندية التى أذاعتها المحطة ، ووفقاً لوعدنا نقول :

#### الاسطوانة الأولى

غزال أعنى موال غنته مقنية بصوت عذب ومن يدقق فيها يجدها تقريباً من مقام - كرد - وضربها غريب وبعيد جداً عن ضربات موسيقانا

#### الاسطوانة الثانية

يعنيها فنان من مدينة - ميسور - كمثل من الموسيقى المشهورة فى غرب الهند من النوع المسعى عندنا - كلاسيكى - والآلة العازقة فيها اسمها - شيرناى - وهى تشبه عندنا - الكلارينيت - والاسطوانة بوجهها على مقام - الجهاركاه - تقريباً وضربها يقابله عندنا - الدارج -

#### الاسطوانة الثالثة

أما هذه الاسطوانات فقد وجدناها غريبة جداً ذلك أن الذى غناها هو مطرب من - مارانا - فى غرب الهند ووجهها الآخر فيه - ترجمة - الوجه الأول ويسمى - تارانا - ولكن الترجمة ليست بالآلات الموسيقية كما يتبادر إلى الذهن ولكنها بالفم وهى تشبه

بالضبط المتولوجست حسن صالح حينما يقد الاالات الموسيقية بضمه

#### الاسطوانة الرابعة

موسيقية دينية اسلامية كلها تضرع إلى الله وتوسل إليه بغنونها في الهند مرة كل أسبوع ينشد عليها المنشدون وهي تؤثر فيهم تأثيرا كبيرا أو تأخذهم منها - الجلالة - على حد تعبيرنا والاسطوانة مليئة بالضروبات المختلفة ويكاد يكون ترتيبها على مقام الكرد - ويقوم بعض الانشاد فيها على كلمتين يكررها المنشدون كثيرا وهما - الله توتو - الله توتو .

#### الاسطوانة الخامسة

أما هذه الاسطوانة فأنك تبين فيها كيف أن الموسيقى الهندية تطورت إلى الأوركستر قد سمعنا يانو وكان ولاحظنا أن المقلم يشبه النهاوند وتغنى هناك الساعة ١٠ صباحا

#### الاسطوانة السادسة

تغنيا مغنية هندية وقد جرت العادة بالهند أن تغنى أمثال هذه المغنية التي في الوجه الأول في وقت الصباح وهي من مقام حجاز، تقريبا واسمها الشوق الى لقاء الحبيب، والوجه الآخر نموذج لموسيقى كلاسيكية تغنى بعد الساعة ٧ مساء

#### الاسطوانة السابعة:

أغنية لها صبغة دينية ألقتها ملكة « ميراباي » التي زهدت في الحياة وتقصفت فأصبحت في عداد القديسات وتتشدها بالاسطوانة سيده بنغاليه

وما تقدم يمكننا أن نلخص أن الموسيقى الهندية التي سمعناها في هذه الاسطوانات معتنى فيها بالضرروب والأوزان والتوقيع على الآلات النافرة المختلفة

#### منيرة أمام الميكروفون

.. وأخيرا نعاقد محطة الاذاعة مع السيدة منيرة المهدي وليس بخاف ما تمتعت به السيدة من السمعة والصيت في أغانيها المختلفة ، فينا كنا نجدها مساء بملابس البطل المغوار في رواية « صلاح الدين » إذا بنا نجدها في اليوم التالي متربعة على

« التخت » تغنى الموشحة والنور والبالى الملاح - أما صوتها فليس لنا أن ننسأ لما امتاز به من جهة « المعدن » كما جرى بذلك حد التعبير ، الأمر الذي من أجله كان لها الزعامة فظلت تحمل تاجها سنين

سنسمها إذن بالراديو ولنا تكن بما ستغنيه فهل سنسمع « أسمر ملك روى » ١١ و « من بعد ١٣ سنة » أو ستعيد لنا ذكرى أغاني روايات الشيخ سلامه حجازي في « اليتيمات » و « على نور الدين » ١١ ، أو ستوسط التخت وتنافس المطربين والمطربات في القديم والحديث ١١ ذلك مالا يمكن أن تنبأ به الآن وسنرى ما يكون

#### أغاني المرحوم الشيخ مبر درويش

ليس من ينكر أن المرحوم الشيخ سيد درويش ترك ثروة فنية عظيمة ، وخلف من الألحان والأبريتات ما أصبح ذخراً فنياً غالداً . كانت أدوار الشيخ وموشحاته قبل الاذاعة تسمعها في كل مكان ، سواء أكان في المسارح أم في الصالات ، أما الآن فقد لاحظنا أنها لم تذع بالراديو أبداً فاستفرت من كثيرين من المطربين عن السبب في عدم إذاعتها مع أنه يوجد من بينهم من يجيدون إلقاءها . فدهشت حينما علمت أن محمد اقنقى بحر نجل الفقيه اتفق مع محطة الاذاعة على ألا تذيع على الجمهور شيئا منها .

ونحن بالطبع يدعشنا هذا الصرف ، الذي يحرم جمهور المستمعين من فن أحد كبار الفنانين من غير مبرر ويجعلنا نفقد فن الأستاذ بعد أن قدنا شخصه في وقت يهنا فيه أن نتخذ الحانه وينتشر فنه ، ويتغذى الملحنون بروحه في التلحين ويتغنون أسلوبه فيه حجة يسرون على سنها .

وإذا صح ما أدلى به إلينا المطربون ، كانت محمد البحر صيلاً لآيه . وللموسيقى العربية إطلاقاً .

ولعل المحطة تعالج هذه المسألة خدمة للفن والمستمعين .

# برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من أول يوليو إلى ١٤ منه



## الاثنين أول يوليو

صباحاً أوركستر حسن أبو زيد  
مساءً فرقة موسيقى السوارى الملكية  
مغنى وآلات - الآنسة أم كلثوم

## الثلاثاء ٢ يوليو

صباحاً أوركستر العاصمة  
مساءً فرقة الراديو الشرقية

## الأربعاء ٣ يوليو

صباحاً رباعي العقاد  
مساءً الآنسة إحسان عبده  
منولوجات فكاهية (حسن صالح)

## الخميس ٤ يوليو

مساءً عزيز عثمان  
منولوجات فكاهية (موسى حلى)

## الجمعة ٥ يوليو

صباحاً فرقة موسيقى مدرسة البوليس  
مساءً محمد صادق  
عود منفرد - رياض السنباطي

## السبت ٦ يوليو

صباحاً الخماسي الشرق  
مساءً صالح عبد الحى  
قانون منفرد - كامل إبراهيم

## الأحد ٧ يوليو

صباحاً سيد مصطفى وكورس  
مساءً عباس البليدى

## الاثنين ٨ يوليو

صباحاً أوركستر حسن أبو زيد  
مساءً الآنسة أم كلثوم  
رباعي فاضل شوا

## الثلاثاء ٩ يوليو

صباحاً أوركستر أحمد فهم  
مساءً أحمد عبد القادر  
كان منفرد - فاضل شوا

## الأربعاء ١٠ يوليو

مساءً صالح عبد الحى

## الجمعة ١٢ يوليو

صباحاً أوركستر محمد حسن الشجاعى  
مساءً إبراهيم عثمان  
السبت ١٣ يوليو

مساءً عبد الفنى السيد

رياض السنباطي

## الأحد ١٤ يوليو

صباحاً فرقة بلوك الحفر  
مساءً عبده السروجي



## موزارت

MOZART

أن يضحك منه ، ويتلقفه الاستهزاء من جميع نواحيه  
فلا ينتهي إلا خزيان أسفا .

٤

### الفصل الثاني

وكانت الأوساط المعترف بمقدرتهم على تفهم الفن  
وتقديره . يرون أن حسن تأثير النغمات يرجع إلى تقسيم  
الأوزان ، وخفة مقاطيع الرقص ، وقوة المقطوعات ،  
واستغلال حنجرة سايمة صالحة في الغناء الفردى ، تؤدي  
في انسجام ، تنابع التريعات . مما كان الايطاليون  
يطلقون عليها « الغناء الجميل » .

ولم يكن عجيباً ، في ذلك الزمن أن يكون إنشاد  
القصائد ، وهو الغناء الفردى « Solo » ، قد نقل ، بقواعده  
وأصوله ، من إيطاليا إلى جميع بلاد أوروبا . واقتحم  
الصلوات ، والمسارح ، وغزاها غزواً ، وكانت الأدوار ،  
والقطع ، والمواضيع ، تعد شيئاً ثانوياً ، قليل الأهمية ،  
لحاوها من الأفكار الملهمة ، غير أنها مرشاة بتخييلات  
موسيقية مشجبة تقتضى صوت المغنى مجهوداً كبيراً ، ليس  
في قدرة كل مغن أن يحتمله أو ينهض به

وكانت هذه الطريقة تحتم على المؤلف الموسيقى ، أن

كانت فينا عاصمة الحكم ، ومقر السلطان ، ومربع  
جوزيف الثاني ذلك القيصر الديموقراطى ، الذى كان  
لا يتأني أن يخالط طبقات شعبه ، ويمازحهم ، وينظر في  
مصلحتهم وشكاياتهم ، وقد خلق من فينا جنة للموسيقين  
فيها الروح والريحان ، والرياض ذوات الأفنان ، والنعيم  
والإحسان . وفيها شق الغناء الألماني طريقه إلى أقصى  
غايات الاجادة والاتقان والعظمة التى يتنوى إليها  
فن من الفنون .

عمت الأغاني الإيطالية ، في الهزيع الأول من القرن  
الثامن عشر ، القارة الأوروبية بأجمعها ، وطفئت على الأغاني  
الشعبية بلبلادها ، ريفها ، وحضرها . ومن بينها الأغاني  
الشعبية الألمانية . ولقد بلغ طغيان الأغاني الطليانية مداه ،  
حتى كان من السخرية والهزؤ ، أن يجرؤ مغن على إنشاد  
أغنية ألمانية في إحدى الحفلات الراقية ، أو صالات  
الطبقة العالية ، وكان نصيب المغنى الذى يجازف بالانشاد

يلحن القطعة الموسيقية وفاق حجرة المغنى ومقدرتها ، وهذا يستلزم الملحن دراسة صوت المغنى دراسة وافية ، ليتلام التلحين والآداء ، فكأن القطعة الموسيقية رداء فصله الملحن للمغنى بمقاس إن اختلف ضبطه ظهرت معاييه وكان بفينا ، حينذاك ، رجل ألماني أبت نفسه إلا أن يتحلل من هذه القيود ، ويتحرر من العبودية ، وأن يقوم بواجبه في ذلك ، بأن يحارب الخضوع للخارج ، والخنوع لأرادتها ، وأن يحطم أغلالها ، ويقضى على هوس الموسيقى الإيطالية عديمة الطعم

واسم هذا الرجل كريستوف جلوك ، وهو رجل عنيد ، صلب الرأى ، من أهالى اورفالفزه بألمانيا . حديد العزم ، شديد الحزم ، لا يرده عنهما راد ، ولا يثنيه ثان . سائر في شبابه تلك الأصوات الجوفاء . وتأثر في صباه بالأسانذة الايطاليين ، ولكنه اكتسب من سياحاته في البلاد الانجليزية ، ما أكسب وطنه الألمانى ، في الفن والموسيقى ، دأب الفخر وخالد الذكر

أراد أن يحيى الروح الموسيقى . فتناول بحزم الأغاني الألمانية التى أهداها إليه كلوبشتوك ، سهولة اللفظ ، جزلة المعنى .

كانت الطبقة الدنيا من أهل ألمانيا ، ورعاهم ، وأوشاهم ، هم الذين يهتمون للأغاني الألمانية ، ويهتمون بها ، وكانوا يلقون من ذلك سخريه واستهزاء ، ولا غرابة فان الطبقات العليا ، وعلى رأسهم النبلاء ، كانت الصلة مقطوعة بينهم وبين الموسيقى الألمانية ، وكانوا يقيمون في صالات ييوتهم ، المباريات الفنية في الغناء ، على الأسلوب الايطالى .

ولكن الأستاذ جلوك سبر أغوار النفوس ، وراقب نزعات الاحساس ، فرأى أن الموسيقى الألمانية ، تختنق

في استحياء ، بين ثنايا الضلوع ، وأنها سجين ، سجنها الأقيدة والقلوب ، وقلوب أهل فينا مرحلة تحب المرح والجمال ، وترحب بالجميل المفرح ، فاستغل جلوك فيهم هذه العاطفة الخيرة . ولحن أغانيه الألمانية بالروح الفرح الفياض بالبشر وجمال العاطفة . ودعم أناشيده بالنغمات الرقيقة التى تسكن إليها القلوب . وتطمئن النفوس .

ولقد جاهد أن تبرز قطعه الأوبرا ، صوراً شتى ، لختلف النفوس والميول والطبائع ، غير أن النبلاء قابلوا جهاده بفتور يهد الحيل ، ويجلب الويل ، وينشر السأم ، ويعيث اليأس ، ولكن لم تكن نفس جلوك من النفوس الضعيفة التى يزعزها أمثال هذا الجرد المتحكم في رقاب أولئك السادة ، بل كانت نفساً أبية ، تصمد لمهازل الباطل حتى تفوز بالحق ، وتعلو كلمته .

وإن كان النبلاء جامدين . لا يحركون ساكناً ، ولا يذلون عوناً ، لقد كان من الناس من يجاهر بالاعتراف بفضل جلوك ، وتقدير جهوده في خدمة موسيقى وطنه ، ورفعة شأنها ، وهذا أول كسب كسبه جلوك أضاف على عزيمته الحديدية ، درعاً من الفولاذ تنكسر النصال دونه . والعجب العاجب أن القيصر ، الذى كان يحب الجمال الفنى . ويعضد مبتكريه ، ويسذل لهم عوناً وتشجيعه . كان ينكر مجهود جلوك ، ولا يذكر له إلا الضئيل الخافت من الفضل . تبرعاً منه ، إن تصادف وذكر جلوك في حضرته .

لكن جلوك كان ألمانياً مفكراً ، هداه تفكيره الى البحث عن أصول العقبات ، ومنشأها . وواضعها في طريقه فتأثر الخطى حتى علم أن في بلاط القيصر رجلاً إيطالياً اسمه سالييرى *Sallieri* ، وهو نديم القيصر وسميره ، كان هذا الرجل يذل المستطاع والمستحيل من الحيل والألاعيب



ليبعد جلوك عن التقرب إلى القيصر، بل لقد بلغت به الكراهية، أن يسرف في الكيد له حتى كرهه إلى القيصر.. ذلك بأن مصير الموسيقى الإيطالية . بقاء أو فناء ، يتوقف على نشاط سالييري أو تهاونه . وكان يعلم يقيناً أنه لو غفل عن هذا الجبار الألماني «جلوك» ، لجرفه هو والموسيقى الإيطالية ، ومحا من ألمانيا اسمها ورسمها ، فوقف جهده كله على الكيد لجلوك والزراية به وبفنه

وكان القيصر رجلاً ألمانياً صميماً ، ناصح النسب ، ناصع الحسب . فلم يجار النبلاء في هوسهم . ولا الرعاع في سرفهم ، ولم يتلق بالتصديق كل ما يلقيه سالييري على سمعه ، ومع ذلك ظل متأثراً بآهائمه ، فلم يقدر بمجهود الأستاذ الألماني «جلوك» قدره ، ولا أخلص الثناء عليه .

لكن جلوك كان حديد العزم صلب الإرادة ، يعتقد يقيناً أن الفوز أخيراً له ولآفكاره ومبادئه ، وأن النصر قريب منه يكاد يلح فجره وضحاها . وتلك عادة المصلحين إذا اعتقدوا صحة نظرية ، أو صدق مبدأ ، فانهم يجاهدون في الذود عنها ، وتحقيق غايتها ، غير عابئين بما يصادفهم من العقبات ، ولا ما ينالهم من الأذى حتى تعلوا أخيراً كلمتهم ، ويصبحوا حديثاً في فم الزمان

والظاهر أن الإصلاح يخطط لنفسه طريقاً أيضاً ويسلك سبيلاً تخفف ، ولو قليلاً ، عن المصلح أعباءه وأثقاله ، فقد حدثت ، في البلاط المحافظ بباريس ، مشاحنة في الرأي بين الجلو كيين ، أنصار جلوك ، والببتشينيين ، أنصار بيتشيني Piccini أى بين الاتجاهات الفنية الموسيقية الألمانية . والاتجاهات الفنية الموسيقية الإيطالية . وفي النمسا ، جنة الأغاني وعدن الموسيقى ، خذلت الأغاني الألمانية وخاصمها التوفيق لكن جلوك ما يزال يجاهد ويجالد ، ويكافح وينافح ، يباس الجبابة ، وعزم الطغاة ، وطال به الجهاد وامتدت

سنوه وأيامه ، وللأيام أحكامها . وللسنين قضاؤها ، فأصبح جلوك عجوزاً لا تقوى يده على حمل سلاحه فألقى به من يديه ضائع الأمل خائب الرجاء لولا أن ظهر موزار

لم يتمكن موزار في اليوم الذي دعى فيه لتناول الغداء على مائدة النيلة «تون» ، من مبارحة مائدة الخدم في سراي المطران ، أو أن يفارقهم حتى ظهر ذلك اليوم . وكلما حاول الهرب ، أو التفلت أخفق في محاولته . وكان كلما هم بالزوغان ، لجأ شخص من أذناب المطران أهل الدسيية والحئل .

جلس إلى المائدة ينص بلقيات المطران حتى شارفت الساعة الأولى بعد الظهر أن تنصف . ماذا ! وقد وعد النيلة أن يكون في بيتها في تمام الساعة الثانية عشرة ؟ كان هذا الفكر وحده يكاد يحرق مخه ، ولكنه ما كاد ينتهي من الطعام حتى أسرع يعدو إلى بيت النيلة «تون» . مضيفته الكريمة ، غير عابئة باندعاش الناس لعجلته ، وتغافزهم عليه ، ولا يمن يصطدم بهم من المارة فيواصل سيره دون أن يعتذر إليهم ، وهكذا إلى إن بلغ سراي النيلة ، فصعد السلام قفراً ودق الجرس ففتح له الخادم وقال له متلهفاً .

- الأستاذ موزار ؟ هل أبلغ خبر وصولكم ؟

- كلا سأبلغهم قدومى بنفسى

واخترق الممر ، وفتح باب البهر ، فاستقبلته السيدة النيلة ، في لهجة عناية غاية في الأنس والوداعة . تستوضحه خبر تأخره . ثم قالت وهي تمد إليه يدها لتصافحه ،

- ياسيد موزار ! فقال وهو يلهث من التعب

- معذرة ياسيدنى وعصفوا ، تمكنت بشق النفس أن

أنزل إليك . وأقدم هرباً ... المطران . يامولاتى

المطران .. أنت تعرفين

- كلنا في شوق إلى قدومك . يا موزار ، ترفب حضورك في شغف ، وقد كاد ينفد صبرنا وصبر جميع الحاضرين - جميع الحاضرين ؟ جميع ال... ؟

- سكن روعك يا استاذ موزار . نعم جميع الحاضرين . تفضل وادخل . ستكون هنا موضع الرعاية والأجلال وستنال غاية السرور

دخل موزار متحيراً ، وآثار الحيرة مرتسمة على محياه !! أمذا الذي تحتفل به نبيلة ، في سراى نبيلة ، بين جمع من النبلاء والأكابر ، هو عين موزار الذي فر من مائدة الخدم في سراى المطران مذهبية ؟ ولم يكن هنا موضع احترام وإكبار ؟ وهناك موضع ازدراء ونكران ؟ وهل كانت هذه الكونتس تشفق عليه ؟ أو تحترم فنه وتقدره ؟ وهل كان الرجل المنكور من المطران خليف باهتمام النبلاء واعتراهم به ؟

ومرت الخواطر ، على هذا النسق ، برأس موزار كشريط السينما ، لم يقطعها إلا وقوف الأشراف والعظماء احتفالاً بقدمه . وصوت الكونتس « تون » يرن في نغم موسيقى يعرفه اليهم

- ها هو ذا صديقنا السيد موزار ، الذي تنتظرون حضوره بفارغ الصبر . قد جاء أخيراً ثم عرفته اليهم واحداً بعد واحد إلى أن وصلت إلى زوجها فقالت

- سيدى ومولاي النبيل « تون » زوجى . فأسرع النبيل « تون » يقول

- سرنى مقدمك كثيراً يا سيد موزار فانحنى لهم موزار انحناء طويلاً ، وأخرس الأكرام العظيم لسانه فلم ينطق بكلمة واحدة .

كان النبيل « تون » ، رحلاً نحيف القامة ، في هيئة

ووقار . كل ملاحظه تدل على أنه عرك الحياة ، وأدرك الكثير من أسرارها . صافح موزار وقال له مشيراً إلى جلوك

- هذا هو الأستاذ السيد جلوك ، طبعاً سمعت بالكثير عنه وعن أغانيه الجميلة .

نظر الفنانان بعضهما إلى بعض نظرات عميقة ، كأن كليهما كان يحاول أن يقرأ أفكار صاحبه ، ويتعرف ما يدور بمخيلته . ثم انحنى كلاهما لبعضهما البعض انحناء التحية المبهجة الصامته ولم يتبادلا كلاماً .

- وهذه النبيلة روميك ، بنت عم وكيل البلاط ، ورئيس مجلس الشورى ، الكونت فيليب كوبنسل ، وهي سيدة تبحث من زمن ، عن مدرس موسيقى بارع ، تستطيع أن تلقى عليه أصول الموسيقى . وتستفيد من مواهبه . وأظن ياسيد موزار ، أن هذه فرصة سنحت بالخير لكما كليكما .

وهنا أومأت النبيلة تون إلى موزار بطرفها ، أن اقبل ، ومن ثم تجاذب الجميع ألوان السمر ، وتساقطوا أنواع الأحاديث ، وعمهم السرور جميعاً .

جلس جلوك إلى المائدة صامتاً لا تغيب عيناه الزرقاوان الوديعتان عن محيا موزار ، كأنما يريد أن يكتبه مخبره ، كما تبين مظهره ، وكأنما يحاول أن يكشف مدى عبقرية هذا الشاب .

وكذلك كان موزار ، وكما كان تواقاً إلى محادثة جلوك والانفراد به ، ولكن السيدة لم تفكه من شباكها ، ولم تفصح له في القول مجالا . وأخيراً قالت له :

- لعلك أزمعت الإقامة هنا بفينا ، ياسيد موزار ؟ إن في هذا البلد ميدانا صالحاً للعمل الحقيقي المنتج . فيه يتلأأ فنك ، وتسمو مواهبك . وتتجلى عبقريتك .

— ذلك أكبر منى ، لو مكنتى منها الأيام ،  
ياسيدى ، وأين المطران أن يطلق سراحى ، ويبيع لى  
حريتى ؟

— يبيع لك حريتك ؟ وما شأنه هو بحريتك ؟  
ألت رجلا حراً . كامل العقل ، مطلق التصرف ؟ إن  
أبى المطران عليك هذا ، فدعه وشأنه ، ذلك لا يطاق ،  
ياسيد موزار ، ولا استطاع احتمالاه . كيف ؟ أيقبر فى  
سالسبورج عبقرى مثلك ، فى حياته حياة ألمانيا الفتية  
الفنية ؟ كلا ، لن تموت ، ولن تعود إلى سالسبورج .  
أقم عندنا ، نعم . بأمرك ، ونهتم لشأنك ، واعتقد ،  
ياعزيزى ، أنك لن تموت جوعاً .

— مولاتى ، صاحبة العصمة ، أى سحر تنفيذه فى ،  
فيحيل حلى صدقاً ، وخیالى حقاً ؟ أى حنان تطوقيتى  
به ، فأكاد من رفته أتحوّل لحناً ؟ أى حديث مهذب  
يترنم به لسانك الطاهر ، فأكاد ، من عذوبته ، أشربه  
ساسيلاً ؟ مولاتى ! حقاً لقد عجزت عن الشكر فعذرة .  
ويجب أن أضع بين يدي السيدة النبيلة أن أسرة موزار  
بأجمعها مرتبطة بأوقاف سالسبورج ، وعلى أنا وحدى أن  
أقدس مصلحة والدى ، وهو فى خدمة المطران أيضاً ،  
ولو أشبعنى المطران مقتاً ورهقاً .

فقال النبيل تون :

— والدك ؟ فليحضر أيضاً ، وليقم معك . فقالت  
زوجه :

— أجل سيكون والدك معك ، وإذن فتنقطع العلاقة  
بينكم وبين ذلك المطران السالسبورجى ، أمير المجانين .

— يا صاحبي النبيل الكريم ، يكاد أبى يكون قطعة من  
سالسبورج ، يستحيل عليه أن يفصل عنها ، وفوق ذلك  
فإن سالسبورج مدينة جميلة . كل شئ فيها ينم عن جمال  
بديع ، لولا ....

— لولا المطران !! نعرف ذلك جيداً ... إذن لا  
ينبغى لك البقاء فى خدمته . ليس ذلك الرجل إنساناً .  
خسارة للأمة فادحة أن تكون فى حاشيته ، مقيداً باغلاله  
التعسفية الفاشية . يجب أن يسمعك القيصر ، ولو مرة  
واحدة

برقت عينا موزار ، ودار بهما كالمشده فجاء الخبر ،  
ثم أفاق وهو يقول

— القيصر : مولاتى أتقولين القيصر ؟ أم إن ذلك  
حلم طاف بمكان الفكر من رأسى ؟ القيصر ؟ متنبى أملى  
أن أبلغ هذه السعادة ثم ينقضى أجلى . تلك أمنية  
ياسيدتى وحسب الامانى أنهن ظنون . أتفى لى أن أحظى  
بسمعه الشريف . يصغى الى حين أرفع تلك القطعة الرائعة  
فى الأوبرا التى ألفتها ؟ القيصر ؟ مولاتى ، هذه  
أضغاث أحلام

— سرّ عن نفسك ياعزيزى ، فإن الأمر أهون مما  
تصور . وما عليك إلا أن تحي حفلة موسيقية عامة . كما  
يفعل جميع الفنانين « يتبع »



الإدارة : ٩ شارع زكى

المطبعة : ١٨ شارع بورس

DIRECTION : 9 RUE ZAKI  
IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Tawfikia - Le Caire



# ١٠٠٠ جنيه مصرى

يدفعها

بنك ندا وحلفون وشركاهم

لمن يثبت عليه توقفه بدون وجه حق عن تسليم أوراق مالية باعها بالتقسيط وتسدد له ثمنها  
منذ تأسيسه إلى اليوم

# بشرف سوزناک طایوس

من مجلس المنهد

الراست



# سماعی سوزناک مصطفیٰ رضا بک

الراست

الان: اول

1

الان: الثاني

2

الان: الثالث

3

الان: الرابع

4

10/16

---

**Lisez et conservez**

---

**LA MUSIQUE**

Elle formera à la fin de l'année  
une utile documentation musicale

---

**LE NUMÉRO P.T. 2**

---



Khanahs sont plus petites que celles du Bechraw. Elle est rythmée sur l'Aqsaq Samaï à l'exception de la 4ème Khanah qui est rythmée sur le « Sankine Samaï » ou la Valse.

Le Samaï est exécuté ordinairement après le Bechraw ou à la fin d'une suite musicale (Waslah).

4) **El Tahmilah.** — Est une pièce de musique où sont intercalés des taqsimas (improvisations) sur le oud, le Qanoun, le violon et le Nay et dont le rythme est le wahdah El Bassitah (unité simple).

5) **Al Mouqaddimah ou Al Iftitah** (introduction). — Est une pièce

de musique exécutée par les instruments, au théâtre, avant le lever du rideau. Elle est composée sur différents rythmes.

6) **La Polka, la Mazurka, et la Valse.** — Ce sont des pièces de musique composées spécialement pour la danse. La polka est sur la mesure 2/4 ; les deux autres ont la mesure 3/4.

7) **La Marche.** — Est une pièce de musique composée spécialement pour régler le pas des soldats. Elle est exécutée dans différentes circonstances.

8) **La Longha.** — Est une pièce de musique qui remplace quelque-

fois l'Introduction, elle est mesurée sur El Wahdah el Saïra ou El Wahdah El Moutawassitah. Elle ressemble à un Bechraw abrégé.

9) **El Qitaa El Waefieh** (pièce descriptive). — Est une pièce de musique qui exalte la tristesse, la joie, la bravoure, etc. Elle est mesurée sur des rythmes différents.

10) **El Taqsim.** — Est une musique improvisée et sans rythme. Elle est composée quelquefois sur de petites mesures comme le « Bambe », la wahdah El Moutawassitah, le Darig, l'Aqsaq ou El Samaï El Thaql.

# MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE : Alexandrie, No. 18, Rue Fouad Ier (Tél. 2305)

## PIANOS HOFMANN

et

## RADIO TELEFUNKEN

5) **El Qassidah.** — Est une sorte de poésie dont les strophes sont composées sur un même rythme. Elle n'est assujettie à aucune mesure ni à un rythme spécial. Le chanteur la débite sur un mode quelconque suivant son inspiration. Cependant le premier vers est parfois chanté sur la mesure « El Wahdah », comme si c'était le Mazhab et ses Dôrs représentés par les vers qui suivent.

6) **El Monologue.** — Est un récit fait par une seule personne sur un sujet déterminé. Il peut être débité simplement ou chanté. Et dans ce cas, sa mesure est généralement la « Wahdah ».

7) **El Dialogue.** — Ses règles sont en tout identiques à celles du monologue, sauf que l'entretien a lieu entre deux personnes.

8) **El Trilogue.** — Comme le monologue, sauf que l'entretien a lieu entre trois personnes.

9) **El Nachid (hymne).** — Est une sorte de chant poétique exécuté par le chœur, cependant quelques-uns de ses vers sont parfois chantés par un soliste ; ex : les Nachides Nationaux, les Nachides des écoles et des éclaireurs et autres. Ces Nachides sont généralement mesurés par des rythmes simples.

10) **Al Riwayah El Moulahhana.** — Est une pièce de théâtre chantée, ayant plusieurs rythmes comme l'opéra. Mais quand des paroles sont intercalées dans le chant, c'est une opérette.

Le chant est généralement accompagné par des instruments de musique.

11) **El Taktoukah.** — Est une chansonnette ayant la forme de l'ancien Dôr et dont les ghousnes peuvent être dans maqam différent. La mesure en est la « Wahdah » mais parfois la taktoukah est mesurée sur de petits rythmes.

12) **Tourog El Zikr.** — Le zikr se divise en deux parties : la première, qui s'appelle « El Ardiah » consiste à chanter des vers sur l'air des mots (La Ilaha Ilallah) ou (Allah) par un groupe de per-

sonnes assises par terre. Le Mouhchid (soliste) entonne le chant sur une octave au-dessus de celle du chœur. La deuxième partie consiste en des vers chantés par le groupe. Le Zikr, dans ce cas, est récité sans chant ; c'est-à-dire en gardant seulement la tonalité du maqam dont est composé le Tariqah. Dans tous ces cas, la mesure est toujours la wahdah El moutawassitah (l'unité moyenne), qui est garantie par le Zikr.

13) **Tourog El Mawlid.** — Comprend deux parties : la première s'appelle « El Radd », la deuxième s'appelle « El Darig ».

El Radd consiste en ce que les deux premiers vers d'une qassidah (poème) sont chantés par le chœur alors que les deux vers suivants sont chantés par le soliste, mais toujours du même maqam. Puis le chœur reprend le chant des deux premiers vers et ainsi de suite. La mesure est la wahdah El Moutawassitah ou le Samai El Darig.

El Darig (2ème partie) est une qassidah composée et chantée par le groupe. Au milieu du chant, le chef les interrompt pour chanter à son tour un vers ou une partie d'un vers de la qassidah mais sur un air différent ; puis le chœur continue le chant.

14) **Aghani El Zifaf** (chansons des cortèges de mariage). —

Ce chant, qui est exécuté dans les cortèges de mariage, est une sorte de Zagal composé dans le genre du Mazhab et des Aghsanes dans un Dôr. La mesure est le temps simple.

15) **El Tarat'el El Dinieh** (chants religieux). —

Ce sont des cantiques rythmés ou non, que l'on chante dans des lieux d'adoration ou dans d'autres circonstances.

16) **Aghani El Higgag** (chansons des pèlerins). —

Ce sont des mots généralement chantés dans le rythme au moment du départ d'un pèlerin au Hidjaz, pendant le voyage et à son retour au pays.

17) **Aghani El Raqs** (chansons des danses). —

Ce sont des mots composés sur plusieurs rythmes, et accompagnés ordinairement par les instruments et par le Duff et la Daraboukka. Ce genre de chant a pour but d'activer les mouvements des danseurs ou danseuses.

18) **El Aghani El Chaabieh** (chansons populaires). —

Ce sont des chansons simples et d'une composition facile, que le peuple peut répéter aussitôt qu'il les entend. Ces chansons ont pour but de propager les bonnes mœurs et d'aider les ouvriers dans leurs travaux. Elles ont ordinairement la mesure simple.

## DIVERS GENRES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE

Expliquons ensuite les divers genres de musique instrumentale au point de vue de leurs caractéristiques et leurs rapports avec les rythmes.

1) **Al Doulah.** — Nom donné à une petite introduction par laquelle débutent les Adwar et autres morceaux dont la mesure est généralement la Wahdah.

2) **El Bechraw ou Bachraf.** — Mot persan qui signifie « aller en avant ». En musique turque, il prend le sens « d'introduction » ou pièce mélodique qui commence une suite musicale (El Fasl), autrement dit « Al mokaddam ».

Le Bechraw est un morceau de musique composé souvent de cinq parties. Les 4 premières s'appellent « Khanah », et la 5me s'appelle « Taslim » et se répète après chaque Khanah. La première Khanah ainsi que le Taslim sont composés du maqam dont le Bechraw a pris le nom. Les trois autres Khanahs sont composées quelquefois de différents maqams.

Les Bechraws sont composés sur de grands rythmes de différentes espèces.

3) **El Samai.** — Pièce de musique qui ressemble dans sa composition au Bechraw mais dont les

pas limitée au domaine de la musique scientifique, mais elle comprend encore la musique pratique. Il est possible que la musique des cités s'inspire de celle des villages lors qu'on la connaît à fond.

J'ai commencé par l'enregis-

trement des chants des matelots qui pourront être une bonne inspiration pour les compositeurs qui désirent composer des chants modernes de ce genre. J'espère que les autres disques, aideront à rappeler à l'Egyptien cultivé son tré-

sor d'art musical des habitants de son pays. S'il réussit à s'inspirer de cet élément, il développera sa musique et évitera le danger de l'introduction de la musique étrangère dans les chants égyptiens.

## Genres de composition musicale arabe employés en Egypte

### Chants.

#### GENRES DE COMPOSITION

Mouachaha, chant de « Yaleil », Mawal, Dôr, Khassidah, Monologue, Dialogue, Trilogie, Nachide, Riwaya Moulahanah (Opéra), Taktukah, Tourok El Zikr, Touroq El Mawlid (Chansons de la naissance du Prophète), Aghani El Zafaf (Chansons des cortèges de mariage), El Taratîl El Dinieh (chants religieux), Aghani El Hig-gag (chant des pèlerins), Alhane El Raqs (chansons de danses), Al Aghani el Chaabiah (chansons populaires), etc.

### Instruments de musique.

#### GENRES DE COMPOSITION

Doulab, Bechrew, Samal, Tah-millah, Al Mouqaddimah ou Al If-titah (Introduction), Pulka, Longha, Mazurka, Marche, Valse, Al Kitaa, Al Wasflah (musique descriptive), différentes espèces de taqsimas (improvisations), etc.

Expliquons d'abord les divers genres de composition (chants) au point de vue de leur caractéristique et leur rapport avec les rythmes :

1) **Al Mouachaha.** — Al Moua-

chaha est l'ensemble de mots rimés et mesurés, composés en grande partie d'arabe littéraire et dont l'air est mesuré par des rythmes spéciaux. La première partie s'appelle « Badaniah » ; la deuxième est composée sur le même air que la première, et elle est suivie par ce qu'on appelle Khanah, Silsilah ou Doulab, dont l'air diffère l'un de l'autre. Le Khanah constitue généralement la partie des notes aiguës du maqam dont est composée la Mouachaha alors que la Silsilah représente la partie des notes graves du même maqam. Enfin la dernière partie de la Mouachaha est chantée sur le même air que la première, et s'appelle qafiah.

2) **Chant de « Yaleil ».** — Yaleil signifie : Oh ! nuit. Et ce mot est chanté avec mélodie, suivant les règles des maqamates (modes). Ce chant est parfois mesuré par un rythme appelé « El Bambe » ou « El Wahdah El Moutawassitah », ou par d'autres rythmes tels que « El Samai El Darig », « El Aksak », « El Samai El Saql ».

3) **El Mawal.** — Ce chant en prose rimée est généralement tiré de certaines poésies de la catégorie appelée « El Bassate ». L'air est composé par le chanteur qui ne tient compte que des maqamates et ne s'astreint à aucune mesure.

4) **El Dôr.** — Est une pièce de poésie appelée « Zagal », qui, dans

sa cadence ressemble à la Mowachaha, mais où la langue vulgaire domine.

La première partie de ce « Zagal » s'appelle « Mazhab » ; et les parties suivantes s'appellent « El Aghsane » (pluriel de Ghousne).

Autrefois le Mazhab (Refrain) était chanté par le chœur, et le premier Ghousne (le Couplet) par le chef. Les autres parties (agh-sanes) étaient chantées successivement par un des choristes, alors que le chœur reprenait le Mazhab après chaque Ghousne. La composition du Mazhab était exactement la même que celle du Ghousne et avait souvent comme mesure « El Wahdah El Moutawassitah » qui est équivalente à une blanche.

Le Dôr prit ensuite une nouvelle forme consistant en ce que le chanteur répétait la deuxième partie du chant (le ghousne) plusieurs fois, en variant l'air sous différentes modulations. Tantôt il chantait seul une partie du Ghousne sur un autre que celui du Mazhab ; tantôt le chœur s'associait à son chant en répétant après lui la même phrase une ou deux fois. Le Chanteur reprenait à son tour d'après son premier rythme et ainsi de suite.

Ce genre de dialogue mélodique s'appelle « El Hank ». Cette nouvelle forme du dôr est en usage aujourd'hui encore.

Du 3 au 6 mai à El Kantara pour entendre les Bédouins du Sinaï.

Ayant entendu beaucoup de morceaux de chant et de musique instrumentale, je ne peux pas faire une description suffisante avant de donner des indications sur le contenu des disques. Ce rapport, d'ailleurs, ne touchera que quelques points essentiels.

## LE DELTA

La musique du Nord du Delta se distingue de celle du Sud par son ampleur et le nombre de ses rythmes.

Cette musique se rapproche beaucoup de la musique simple des cités, elle n'est pas soumise à ses formes. Ces habitants ont un genre traditionnel de chant qui se compose d'une versification libre chantée par les hommes et connue sous le nom de « Mawal » que l'on chante accompagné de « l'Arghoul ». La manière d'employer « l'Arghoul », le genre lui-même des modes et son accord avec le « Mawal », peuvent être considérés comme caractères distinctifs de la musique villageoise de la Basse Egypte. J'ai observé minutieusement les différentes mélodies de « l'Arghoul » qui se produisent au moyen de quelques morceaux de roseau troués et joints l'un sur l'autre. J'ai remarqué encore dans ces régions plusieurs genres de chansons que les femmes chantent dans les noces et les banquets ou pendant la cueillette du coton et à leurs moments de loisir.

## LA HAUTE-EGYPTE

La musique des paysans de la Haute Egypte tend vers la musique mauresque dans le rythme et la composition. Ici comme sur les côtes orientales de la Tunisie, peut-être les habitants ont-ils pris quelques genres de chansons aux Bédouins.

Pendant mon séjour à Louxor j'ai eu l'occasion d'étudier un genre de chanson spéciale à l'Egypte qui comprend le chant des matelots sur le Nil.

Il est évident que ce genre de chant n'existe plus dans les autres régions du Nord de l'Afrique qui n'ont que des torrents dont la plupart sont secs pendant une certaine période de l'année.

Ayant passé à Louxor un temps suffisant pour entendre des chansons nubiennes et avoir une idée sur l'art vocal des habitants de la région limitrophe du Sud, j'ai observé une différence essentielle chez les nubiens et leurs voisins du Nord : cette différence est sensible dans la langue, le rythme et la diction.

Ayant étudié minutieusement le chant des hommes, des femmes et des enfants de l'Oasis de Kharga, ce travail est la continuation de la même tâche effectuée en Tunisie et en Algérie et qui est d'une importance qui n'attire que l'attention de quelques spécialistes.

## FAYOUM

Il y a une grande ressemblance au point de vue musical entre les Bédouins dont la plupart habitent les oasis qui sont considérés comme leur patrie et les Bédouins de Tunisie et surtout de Tripolitaine. Cette ressemblance est sensible dans leur diction.

La seule différence existe dans la nomenclature et le nombre de manières de composition qui diminue au Caire. Cette divergence s'accroît en se dirigeant vers la Tunisie, et je crois qu'elle diminue en Algérie ; pour le comprendre il faut étudier l'histoire de l'émigration des tribus de Bédouins et savoir si le nombre de manières de composition des Bédouins égyptiens représente l'état original ou si, au contraire, elle est en dégénérescence depuis leur migration vers les régions de l'Est.

## SINAÏ

Les chants du Sinaï diffèrent beaucoup de ceux des Bédouins des régions de l'Ouest que l'on chante à Fayoum. J'ai rencontré beaucoup de Bédouins, à la station quarantenaire de Kantara et plusieurs d'entre eux ont démontré une habileté musicale et un grand plaisir pour le chant. Ils

ont chanté, outre le chant vocal, des chansons accompagnées par le « rebab ».

On peut inciter facilement leurs femmes au chant. Il est indispensable de connaître la musique de la Syrie et de l'Arabie avant de juger la musique des Bédouins de l'Est.

On peut dire que le genre monotone de chant bédouin s'étend du Nil jusqu'à l'Ouest, mais les morceaux de musique bédouine asiatique que j'ai entendus à Sinaï dérivent de différentes traditions auxquelles ils se rattachent.

- - -

Après mon voyage, je désire exprimer mes remerciements à tous ceux qui m'ont aidé, comme le Dr. El Hefny, Inspecteur de la Musique au Ministère de l'Instruction Publique, Mohamed Effendi Aref, Inspecteur au Ministère de l'Agriculture à Tanta ; Dr. Ahmed Hussein, Inspecteur au Ministère de l'Agriculture ; Ahmed Effendi Rouchdi à Defra ; Mr. Abdel Rahman Mohamed Zidan à Abou Gandir (Fayoum) ; le Dr. Mohamed Abdel Khaled à Kantara, et tous ceux qui m'ont fait entendre des chants ou de la musique instrumentale.

J'espère que mon voyage sera intéressant à plusieurs points de vue, et peut-être aura-t-il quelque importance pour les recherches musicales. J'ai déjà indiqué que quelques branches de la musique égyptienne des villages se rattachent étroitement à la musique des voisins des deux côtés de l'Egypte. C'est une question importante pour l'étude de la musique arabe à l'avenir.

Quant à la musique égyptienne, j'ai tâché de faire une description musicale plus au moins nécessaire autant qu'on a besoin de connaître les autres manifestations de la vie égyptienne et les accents du pays. Ce travail n'exige pas de découvrir les différentes formes de la musique villageoise dans les régions de l'Egypte comme les Moudiriens de Minieh et d'Assiout, les oasis du Nord et le désert arabe.

L'étendue de mes études n'est

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

**DIRECTION:**  
22, Avenue Reine Nazli  
Tél. 58888  
Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



**ABONNEMENT**  
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an  
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

No. 4. 1ère Année.

1er Juillet 1935. P.T. 2.

## Voyage en Egypte pour les recherches musicales par le Dr. Robert Lachmann

Répondant au désir de MM. les membres du Congrès de la Musique Arabe, j'ai voyagé dans plusieurs régions de l'Egypte pour étudier la musique vocale et instrumentale du pays dans son centre naturel, et enregistrer quelques modèles sur des disques.

Ces disques seront envoyés par la Discothèque de Berlin quand sa situation financière permettra d'imprimer ces disques au moyen de l'électricité. Le but de mon voyage ne consiste pas à ramasser au hasard quelques morceaux populaires ; nous avons un programme clair et bien déterminé qui comprend l'étude détaillée de la musique dans tous les pays islamiques et l'enregistrement phonographique de quelques modèles caractéristiques permettant de donner des indications bien détaillées.

Mon voyage tendait au même but que la Commission de l'Enregistrement dont j'ai eu l'honneur d'être le Président. J'avais également l'intention de faire de ce voyage un trait d'union avec mes précédentes études concernant la musique algérienne, tunisienne et tripolitaine.

Les résultats de ces études n'ont été publiés qu'en articles séparés ; l'un fut publié en 1923 dans la 5ème année de « Archiv. f. Musikwissenschaft » et traitant de la musique de la ville de Tunis. Un autre article fut inséré en 1929 dans « Festschrift f. Johannes Wolf » à propos des instruments de Musique des Bédouins et de leurs relations avec l'ancienne musique grecque.

J'ai enregistré à cette époque 300 disques de Tripolitaine, Tun-

sie et d'Algérie. Je suis en train d'en faire une liste descriptive.

Quant à la musique arabe théorique, j'ai déjà fait une étude en collaboration avec le Dr. Mahmud El Hefny sur les pamphlets musicaux d'El Kindi ; nous avons publié en 1930 à Berlin le texte arabe avec annotations. Nous avons indiqué l'importance de cet ouvrage comme ancien document. Vu les questions techniques qu'on me confia à Berlin, j'étais obligé de limiter ma visite à un mois et de circonscrire mes recherches à la musique égyptienne surtout la villageoise. J'ai séjourné dans les localités suivantes :

Du 7 au 16 avril à Tanta (pour visiter les villages du Delta).

Du 18 au 27 avril à Louxor et dans l'Oasis Kharga.

Du 28 avril au 2 mai à Fayoum.

M  
A  
I  
S  
O  
N

# مَحَلَاتُ بُوْرْنَاخ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناح ابراهيم باشا رقم ٢٠ بصر  
تليفون ٤٢٤٦٦

متجرو وشه صناعة تصليح وتجديد كافة انواع آلات الموسيقى وأدواتها  
متعهدين وزارة المعارف العمومية والبلديات والمعاهد الموسيقية

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

20, Rue Ibrahim Pacha - Le Caire

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

أعظم دليل على جودة أصنافنا ومهاودة أسعارنا  
أن

روض الأطفال  
فرق الكشافة  
الاندية الموسيقية  
موسيقى الملاهي



فرق الموسيقى الأهلية  
الموسيقى العسكرية  
موسيقى المجالس الريفية  
تخوت المغنين والملاهي

جميعها أصبحت لا تستعمل غير آلات وأدوات موسيقية من توريد محلاتنا لأن رؤسائنا المتضامين في فن الموسيقى لم تغرم  
المظاهر والاعلانات الكاذبة

## ***La Musique***

---

Revue hebdomadaire  
paraissant provisoirement  
chaque quinzaine

---

**Organe de l'Institut Royal  
de la Musique Arabe**







# *Musique*

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph D.



# الوزير سفي

لسماعه الامير الملكي الوزير سفي العربية

الوزير محمود احمد الحفني





أنها تمت إلى الموسيقى بسبب وأقرب إليها من غيرها من الحرف (١)

وآخر من تولى شياخة « الطائفة » في القاهرة وحمل لقب « الشيخ » هو المرحوم احمد افندى خطاب ، أحد مجوّدى العزف بالقانون في ذلك الزمن ، اشتغل في تحت عبده الحامولى ومحمد عثمان وغيرهما . وكان أحد أعضاء الفرقة الموسيقية في سراى الخديوى اسماعيل ، وكان يُعلّم الموسيقى والقانون في دائرة البرنيس فظلة هانم ، ودائرة البرنس حسين ، السلطان حسين ، ودائرة الخديوى توفيق باشا .

لم تكن مهمة « الشيخ » قاصرة على الرياسة الاسمية . والمشيخة المعنوية ، بل كان له قوة وله سلطان مطاع ، استمده من سلطان الحكومة التى كانت تكل إليه أمر تحصيل الضريبة لها من جميع محترفى المهن المتقدمة ، تلك الضريبة التى كانت تسمى « الفردة » ، والتى كان يقدرها « الشيخ » بالنسبة للدخل السنوى لكل محترف ، وبخاصة الموسيقيين .

ومن أخص مهام « شيخ الطائفة » الترخيص لمن يرغب احترام الغناء ، فما كان لمغن أن يتغنى إلا برخصة من « الشيخ » ، فكان بذلك يحول دون المتطفلين والفضوليين وغير الناضجين فياً من احترام الغناء ، وبهذا كان يمنع الإباحة المطلقة ويحمى المحترفين من مزاحمة الادعاء .

ولهذه الرخصة أسلوب طريف ، ذلك بأن من يأنس في نفسه الكناية والمقدرة على احترام فن الغناء ، كان يتقدم إلى « شيخ الطائفة » يلتمس امتحانه ، فيجمع له « الشيخ » هيئة من كبار الموسيقيين والمغنين يؤدى أمامها الراغب امتحاناً يقضى فيه سبع وصلات مختلفة من مقامات وضروب وأوزان متنوعة .

ويحدث هذا الامتحان ، عادة ، في بيت الممتحن ، فاذا جاز الامتحان استقبلوه بـ « كيلة » يستاهل ، وهى كيلة اصطلاحية تواضعوا عليها وهى بعينها الرخصة في الغناء ، ثم « يحزمونه » دليلاً على النجاح ، فاذا قيل فلان « متحزم » ، دل ذلك على أحقيته وجدارته لاحتراف الغناء ، ووجب على « شيخ الطائفة » تسجيل اسمه .

ومن المغنين المشهورين الذين تحزموا عبده الحامولى ، ومحمد عثمان ، ومحمد سالم ، ومحمد المسلوب ، ومن المنشدين الشيخ البيطار ، والشيخ خليل محرم ، والشيخ محمد الشنتورى ، والشيخ يوسف الميلاوى ، والشيخ خليل رضوان .

وكان يستحيل على الذين لا يؤدون الامتحان أن يرخص لهم بالظهور في حفلات عامة . مهما تحايّلوا في ذلك ، فاذا حدث أن اتفق أحدهم مع بعض الموسيقيين وغنى في حفل ، فإن « الشيخ » كان يستعين على إسكاته ومنعه من الغناء بالبوليس الذى كان يلبي طلبه ويعفذ أوامره ، وكذلك كان يوقف معاونيه من الآلاتية .

وكان لشيخ الطائفة وكيل يسمى « المختار » ، أخص أعماله معاونة « الشيخ » في مهامه . وآخر هؤلاء الوكلاء « المختارين » هو المرحوم أحمد العقاد .

ولم يكن نظام « شيخ الطائفة » متبعاً في القاهرة وحدها بل كان لكل عاصمة « شيخ » يتولى شئون الموسيقيين ويسهر على حمايتهم .

(١) كان من هذه الطوائف الخوافة وميضي النحاس وملاحي الفردة (الفردانية) .

وبما يجدر ذكره هنا، تنوياً بازدهار الموسيقى في ذلك الزمن . أن كان بمدينة المنصورة وحدها ستة عشر تخباً موسيقياً معترفاً بها .

وكانت الحكومة هي التي تنتخب « الشيخ » وتختاره، بعد استشارة المحترفين وتعرف رأيهم فيمن يصلح منهم للشيخاء عليهم .

أليست هذه صورة من الاعتراف بوجودهم وتقدير شخصيتهم ؟  
ألم يكن استدعاء الحكومة الموسيقيين واستشارتهم في تعيين شيخهم اعترافاً من الحكومة بحمايتهم وصيانة مصالحهم وعدم العبث بها والبث فيها إلا بمشورتهم ؟

وإذا كان هذا شأن الموسيقيين في أواخر القرن التاسع عشر إلى مستهل القرن العشرين ، أليس من المحزن أن يصبح شأنهم على ما نرى من التشتت والفوضى بعد أن انصرم القرن أو يزيد ؟

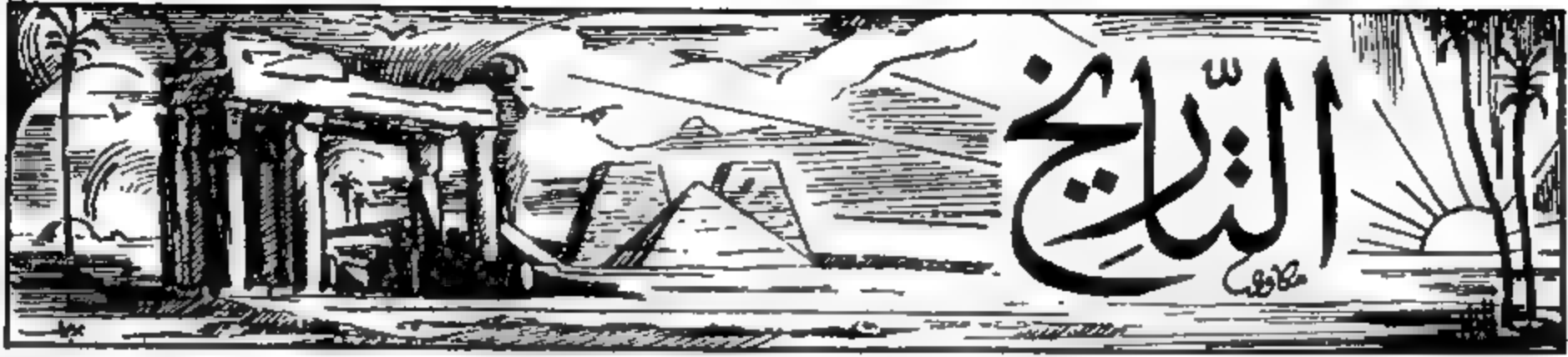
كان في القاهرة عدة قهاوى ، يحيا فيها الغناء ، يتداوله مساء كل ليلة ، مغنون على تخوت مُعدة لذلك . وكانت تلك القهاوى في حيازة بعض الأجانب يديرونها ويحسنون القيام عليها ، وكان يستحيل على أى مغن أو أى تحت أن يشتغل في إحدى القهاوى إلا عن طريق « شيخ الطائفة » ، ورخصته فيه . وما كان لصاحب قهوة أو مديرها أن يتفق مباشرة مع المغنى والتخت ما لم يحصل على قبول الشيخ ورضائه . وفوق هذا فلم يكن لأحد من أولئك المغنين أن يتغيب أو ينقطع عن عمله بتلك القهاوى ، لاشتغاله بأحياء حفلات الأفراح أو غيرها إلا بأذن من « الشيخ » ، هنالك يتحتم عليه أن يتدارك الامر فيعين من يحل محل المغنى أو التخت المتغيب ، وكان لديه لهذا الغرض فرق احتياطية .

كانت تلك القهاوى القائمة بحديقة الازبكية أو ما يجاورها ويقرب منها ، خاصة بالمغنين والتخوت من الرجال وخدمهم أما المغنيات ممن يطلق عليهن اسم « العوالم » فكان لهن « أكشاك » خاصة بهن ، قائمة إلى جانب القهاوى الموجودة في حديقة الازبكية ، وهى وقف عليهن ، لا يختلط بهن فيها أحد من الرجال سواء أغنين أم رقصن .

ألا ترى من هذا أن حماية الموسيقيين كانت ، إلى حد ما ، مكفولة بهذا النظام والوحدة ؟  
وقديما كان النظام والاتحاد أقوى عوامل المحافظة على الحقوق ، وأشد وسائل الحماية الفنية .  
ولعلنا نوفق ، إن شاء الله ، إلى لثم الشمل ، وتوحيد الغايات ، ونزع الأحقاد لنصل بالموسيقيين إلى ما يليق بفنهم الجليل من الرعاية والكرامة .

وكثر محمود محمد المصطفى





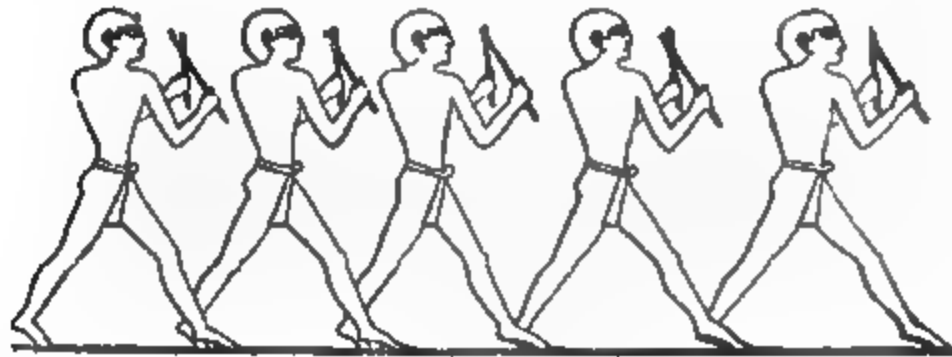
## موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

### الآلات الإيقاعية

ذكرنا في هذا المكان من العدد الماضى الآلات الوترية وآلات النفخ التى عرفها قدماء المصريين فى الدولتين القديمة والوسطى ، واليوم نأتى على ذكر النوع الثالث من الآلات ، وهو الآلات الإيقاعية أو آلات النقر .

وبرغم أن هذا النوع أقدم الأنواع الثلاثة فهو أقلها قيمة فنية ، إذ لاتصل آلاته اتصالاً مباشراً بفن النغم وإنما تقتصر فى وظيفتها على تقوية الإيقاع وتنظيم حركته . كمهمة التصفيق . . . وتلك الآلات هى :

المصفقات على اختلاف أنواعها ، والنقارات ، والأجراس ، والجلاجل ، والشخايل ، والطبول . وكانت تستعمل فى تنظيم حركة العمل ، أو حركات الرقص فى أعياد الحصاد ، أو تحضير النيد . ولقد دللنا فيما سبق كيف حاول الإنسان الأول - مدفوعاً بسليقته - أن يجد الآلات الموسيقية فى جسمه ، فكانت اليدان والقدمان أقدم تلك الآلات ، وكيف أنه صنع بعدها المصفقات والمقارع متعويضاً بها عن اليدين والقدمين ، ثم راح يتفنن فيها شيئاً فشيئاً . ولقد مرت مصر حتماً بهذه الأطوار . وإنا لنجد المصفقات فى الدولة القديمة مختلفة الأنواع تصنع عادة من الخشب أو الحجر أو العاج أو العظام أو المعادن ، فرى مثلاً :



صورة ١

١ - القضبان المصفقة : صورة ١

القضبان المصفقة

وهى صورة رقص الحصاد بالقضبان المصفقة من نقوشات الأسرة الخامسة ، الجيزة مقبرة رقم ١٥ . وهى عصى رفيعة يبلغ

طول الواحد منها نصف متر تقريباً ، تصنع عادة من الخشب .

## الأذرع المصقفة

٢ - الأذرع المصقفة : صورة ٢ - وهي نحت دقيق من الخشب غاية في الاتقان لأشكال من اليد مع الأصابع وأعلى الساعد، محفوظة في المتحف المصرى ببرلين (١) ، وتختلف أحجام هذه الأذرع ولذا. فإن الأصوات الصادرة منها مختلفة الألوان، وتصنع عادة من العاج أو العظام أو الخشب.



صورة ٢

## الأرجل المصقفة

٣ - الأرجل المصقفة : وهي نوع من



صورة ٣

الصاجات على شكل الأرجل تستعمل مزدوجة وتختلف أحجامها . صورة ٣ وهي صاجات من الخشب على شكل الأرجل محفوظة بالمتحف المصرى ببرلين .

## الألواح المصقفة

٤ - الألواح المصقفة : صورة ٤ - وهي أناء من



صورة ٤

الحزف، من قبل الأسر . منقوش عليه الألواح المصقفة . وهي ألواح خشبية طول كل منها ٤٠ سم تقريباً .

## الرموس المصقفة

٥ - الرموس المصقفة : صورة ٥ - وهي صورة رقص من نقوش الأسرة السادسة تستخدم فيه الرموس المصقفة، وهي نحت دقيق ينتهى

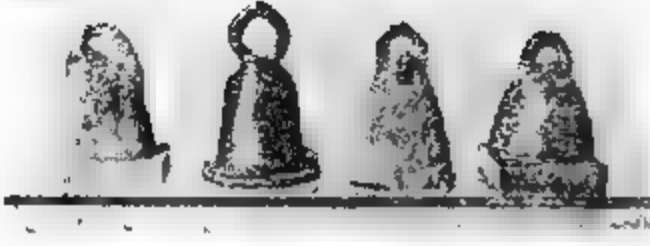


صورة ٥

برأس غزال ، وقد يكون على شكل رأس إنسان أو رأس حيوان آخر كـ رأس مجل مثلاً وتصنع عادة من المعدن أو العظام

(١) الأولى من أسفل هي نحت من الخشب لساعد اليد اليسرى والكف ، محفوظ بمتحف برلين تحت رقم ١٠٧٢٥ والأولى من جهة اليمين نحت من الخشب لساعد اليد اليسرى والكف ( والآخر ملون بالاحمر ) محفوظ بمتحف برلين تحت رقم ١٧١٥ وأما : ٢٤ سم طولاً ٣٩٨ سم عرضاً ١٩٢ سم سمكاً - وفي الجهة اليسرى نحت لزوج من ساعد اليد والكف ملون بالاحمر محفوظ بمتحف برلين تحت رقم ٩٥٢ وأما : ١٩٧ سم طولاً ٢٨٦ سم عرضاً ٨٧ سم سمكاً

٦ - الأجراس والحلجل : « صورة ٦ » وهي أجراس من



صورة ٦

البرنز محفوظة بالمتحف المصري ببرلين ، وأقدم أنواعها ما كان على شكل النصف المحدث للبيضة يخترقه سلك من الحديد يكون الحلقة التي يعلق منها الجرس ، أو الحلجل من الخارج وينتهي السلك في الداخل بالتواء كروى يقرع الجدران . وقد ارتقت الحلجل فيما بعد فظهرت منها أنواع متعددة .

٧ - الشخايل : كان لدى قدماء المصريين الكثير من أنواع

الشخايل

الشخايل المختلفة « صورة ٧ » وهي شخيلة محفوظة بالمتحف المصري ببرلين . تحت رقم ١٢٤٥٣ « ذات مقبض لليد مصنوعة من نوع من الخيزران المجبول والشخيلة نفسها على شكل كثرى تحبس داخلها قطعتان من الزجاج الأصفر يحدثان الشخلة . وفي الغالب أن هذه لعبة من لعب الأطفال . وارتفاع الشخيلة نفسها ٧ سنتيمترات ومقطعها ٦ سنتيمترات وارتفاع المقبض ١٩ سنتيمتراً .



صورة ٧



صورة ٨

٨ - الطبول : وأما عن الطبول فانه بالرغم مما هو ثابت في علم الآلات الموسيقية من أن وجودها يسبق وجود آلات النفخ والآلات الوترية . وقد عثرنا في نقوش الدولتين القديمة والوسطى من صور آلات النوعين الأخيرين ما هو غاية في الاتقان ، فأما لم نعثر في نقوش الدولتين المذكورتين ما يدلنا على أنواع الطبول التي كانت تستعملها . وليس هذا دليلاً على عدم وجود الطبول بل هو دليل على أنه قد طال الزمن على استعمالها حتى صارت مبتذلة مهمة أو على الأقل انحطت إلى الطبقات الدنيا من الشعب ولم تعد من الآلات ذات القيمة الفنية التي تستحق

الطبول

أن تدون في نقوش هذا الوقت . وعلى كل حال فأننا لم نجد في مخلفات هاتين الدولتين ما يمكننا أن نقطع به في أمر ما كان مستعملاً فيهما من الطبول « وصورة ٨ » من نقوش مقابر بني حسين ، قد تكون من الأسرة الثانية عشرة .

\*\*\*

٩ - الستروم : وبجانب ما سبق ذكره من الآلات الإيقاعية كان هناك آلات كالأجراس .

الستروم

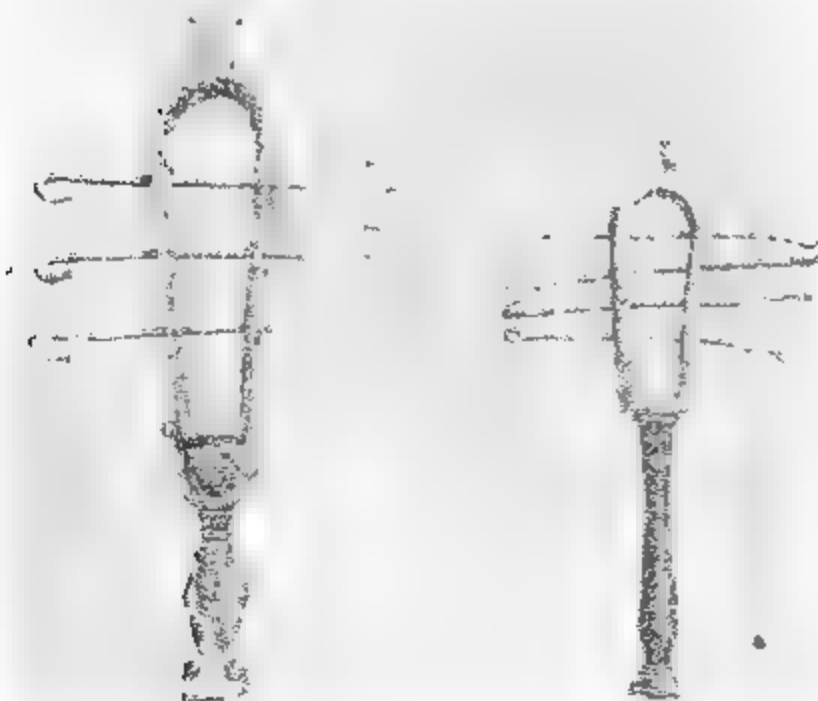
خاصة بالعبادة فقط ، يسمونها السستروم . وأقدم صورة عثر عليها لهذه الآلة هي في نقوش الأسرة الثانية عشرة أى في بدء الدولة الوسطى .

وتصنع آلة السستروم عادة من البرنز وأحيانا من الذهب الخالص ، وطول قبضته يختلف ما بين ١٠ و ١٢ سنتيمترا . وهو نوعان :

أ - السستروم المنحنى

ب - السستروم الناقوسى

فالأول ، وهو السستروم المنحنى ، صورة ٩ - وهي صورة لقطعتين من السستروم من البرنز بمتحف برلين (١) ، أكثر النوعين استعمالا وأعما انتشاراً . وهو عبارة عن قضيب منحن ، على شكل حدوة حصان ، تخترقه ثلاثة أسلاك أو أربعة . وأحيانا سلكان فقط ، نهاياتها ملتوية في اتجاه عكسى بعضها لبعض ، سهلة الحركة في القضيب المنحنى حتى تصدم نهايات تلك الأسلاك على جدران القضيب كلما حرك الانسان السستروم في يده .



صورة ٩

وتوضع أحيانا داخل الأسلاك حلقتان أو ثلاث حلقات ، حتى تزيد في التصويت . والثانى وهو السستروم الناقوسى ، صورة ١٠ وهي من نقوش الأسرة الثانية عشرة ، فهو ناقوس مستطيل ، صغير ذو حائطين عموديين يخترقهما قضبان أو ثلاثة وبين المقبض والناقوس ترى في الغالب رأس الآلهة هاتور بوجه أمامى وآخر خلفى ، ويخرج من أعلى الرأس في كل من الجانبين سلك ملتوئ إلى الداخل على شكل قرون .

واستعمال آلة السستروم بنوعها قاصر على السيدات . وأحيانا الملوك ، وكان يطلق على هؤلاء النسوة اسم كهنة هاتور . ولم يكن روحانيات



صورة ١٠

بل كن مخصصات فقط لاستعمال السستروم .

١ - الأول الى اليمين متحف برلين تحت رقم ٢٨٦٨ تبلغ أطواله : ٢٢ر١٥ سم طولا و ٣ر٨٤ سم عرضا و ٢ر٥ سم سكا و ١١ر٧ سم طول المقبض و ١٣ سنتيمترا تقريبا طول الأسلاك

٢ - الأول الى اليسار متحف برلين تحت ٢٧٦٨ تبلغ أطواله : ٢٨ر٦٥ سم طولا و ٤ر١٩ سم عرضا و ٣ر٨٩ سم سكا و ١٠ر٥٠ سم طول المقبض و ١٥ سم طول الأسلاك

وصورة الستروم تحدثنا عن نفسها من الوجهة الدينية فهي آلة الآلهة هاتور ، بها وجه تلك الآلهة . ولما كانت البقرة هي الحيوان المرموز به لهذه الآلهة فانا نرى في صورة الستروم آذان البقرة وقرونها . وفيما بعد جاءت الآلهة ، بسطة ، وهي تماثل هاتور ، وحيوانها القطه ، ولذا نجد في الستروم بدل البقرة قطه . ولما غدت عبادة هاتور وإيزيس عبادة واحدة انتقل الستروم إلى عبادة إيزيس .

وكان الستروم يستعمل عادة في الممرات ، وأحيانا في الحزن ، ولهذا سبب ديني أيضا . كذلك كان يستعمل لأبعاد الشياطين والمخاوف . والستروم رمز الديانة المصرية القديمة ، بل إنه رمز الموسيقى المصرية . وإنا نرى صورا للستروم على العمود حينما نجد المدينة المصرية ، لا في داخل مصر فقط ، بل في جميع البلدان التي انتقلت إليها المدينة المصرية حتى لنجد صور تلك الآلة في بلاد القوط والقوقاز .

سجارة  
الزئيمية



سجارتى

شركة سجائر الصعيد

مصر - تلفون ٤٢١١٠



الإدارة: ٩ شارع زكي

المطبعة: ١٨ شارع بورس

DIRECTION : 9 RUE ZAKI  
IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Taufikia - Le Caire

# بحث في المقامات

## نهفت العرب

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف



هو أحد الألحان المستعملة في العراق وجزيرة العرب عرض ضمن ألحان أخرى على لجنة المقامات والايقاع والتأليف للمؤتمر في جلستها الثانية عشرة في يوم ٢٣ مارس سنة ١٩٣٢، وبعد عمل المقارنة بين هذه المقامات والمستعملة في مصر، وجدت اللحنة أن هذا اللحن وسواه ليس له مقابل بمصر، ولعدم وروده ضمن الألحان المقدمة من جناب البارون دي أرلنجر، فقد انتهى الأمر فيه عند هذا الحد. وحقيقة هذا اللحن أنه تصوير للحن الحجاز القديم المحول عن يياتي على قرار النوى . اليكاه .

وفيه تنخفض درجة العشران رباعاً الى قرار تيك حصار وترتفع درجة العراق رباعاً إلى قرار نهفت . الكوشت، ونغماته كما يأتي :-

يكاه . قرار تيك حصار . كوشت . قرار نهفت .

راست . دوگاه . سیکاه . جهارگاه . نوى - للرتبة الاولى

منطقة اللحن : مرتبتان

نكويده اللحن : بالجمع المتصل من ذى أربعين، أحدهما

من جنس الحجاز المحول عن يياتي، والآخر من جنس اليياتي العقد الاول : ذو أربع حجاز محول عن يياتي على اليكاه

ثم فاصل طنيني

الثاني : ذو أربع يياتي على اللوكاه

ومثل ذلك للرتبة الثانية

الطهران : يبدأ من العقد الثالث دخولا اليه من النوى

ويستقر على اليكاه .

شخصية اللحن : تقوم على إظهار الحجاز المحول عن

اليياتي مصوراً على النوى وقرارها .

فصيلة اللحن : من فصيلة اليياتي

نكويده اللحن



طابع اللحن



الخطأ في ملان درجة نهفت في مصر:

لقد تأثر المصريون المعاصرون ببعض الدراسات الشامية

في الموسيقى فاقبسوا من نظرياتها كثيراً وحوروا فيها لتصبح

ملأمة لأحوالهم ونجم عن هذا التحوير اختلاف في مراكز بعض درجات الغيات المكونة للسلم المستعمل في مصر يقسم الشاميون ( الشيخ درويش محمد وعلى الدرويش ) المرتبة الموسيقية أو البعد بالكل «الأوكتاف» إلى ثلاثين قسماً ، أما المصريون فيزعمون إلى تقسيمه إلى أربع وعشرين قسماً وكذلك الأتراك وقد سبقهم إلى ذلك الأخ مشاقه صاحب الرسالة الشهاية فشرح طريقة عملية لإيجاد الأربع والعشرين رباعاً المتساوية بتقسيم الوتر إلى ٣٠٠٦ قسماً وخرج من ذلك بنتيجة لا بأس بها وأورد الأسماء التي تستعمل لهذه الأرباع واتخذها الأتراك أساساً لتسميتهم . ولكن المصريين المعاصرين على ما يظهر قد تناولوا أسماء على الدرويش بالحذف والبر وأخذوا منها ما أرادوا ولم يفكروا .

وأما الأسماء التي بين العشيران والعراق فأرى أن نحفظ بها كما هي في مصر وأن لا نستعمل التغير الذي اتخذته الأتراك . لأن ترتيبها المستعمل الآن مطابق لما أورده مشاقه وعززه كاجيت وهو يفسر بصراحة لحن العجم الذي أجمع الجميع على أنه لحن افرنجي خال من الأرباع بخلاف الوضع التركي .

الوضع الدائر في مصر	وضع مشاقه وكلاجيت	الوضع التركي
عشيران	عشيران	عشيران
نيم عجم عشيران	قرار نيم عجم	عجم عشيران
عجم عشيران	قرار عجم	تيك عجم عشيران
عراق	عراق	عراق
حسيني	حسيني	حسيني
نيم عجم	نيم عجم	عجم
عجم	عجم	تيك عجم
أوج	أوج	أوج

ولا يفوتني هنا أن أذكر اللبس التي يفشى الاسم «عجم عشيران» فنحن نستعمله الآن للدلالة على درجة العجم الواقعة على وتر العشيران وهذا شرح قاصر على العود ولا ينطبق على سواء من الآلات كالكان مثلاً ، وناهيك بأن هذه التسمية «عجم عشيران» تلبس باسم لحن العجم إذا صور على العشيران كقولك «حجاز نوى» . وأرى أن تسمى هذه النغمة وكذلك اللحن الذي يستقر عليها بقرار العجم ولحن «قرار العجم» بدلاً من «عجم عشيران» الذي يدل على وصف محدود وعلى لحن غير الذي تقصده ورد ذكره وشرحه في الرسالة الشهاية وهو كما قلنا تصوير للحن العجم على درجة العشيران وإتماماً للقائمة نذكرها أسماء درجات المرتبة الأولى الواجب اتباعها .

- يكا	تيك ذركلاه
قرار نيم حصار	دوكاه
قرار حصار	- دوكاه
قرار تيك حصار	نيم كرد
- عشيران	كرد
نيم عجم	- سيكاه
عجم	بوسليك
- عراق	تيك بوسليك
كوشت	- جهار كاه
تيك كوشت	نيم حجاز
- راست	حجاز
نيم ذركلاه	تيك حجاز
ذركلاه	- نوى



# السلم الموسيقي

## العربي

لما أراد العرب درس العنصر الصوتي في موسيقاهم وبحث  
سليمهم الموسيقي عليها اتخذوا أغاظ صوت يصدر من حنجرة  
الرجل أساساً لهذا السلم، وكانوا يشدون عليه طبقة وتر الم  
في العود وهو أغاظ الأوتار صوتاً في تسوية هذه الآلة  
ولما بحثوا في أمر الدرجة الثانية، وجدوا أن الجمال والتآلف  
لا يتم بينها وبين الأولى إلا إذا ارتفعت عن الأولى بمقدار  
بعد ثنائي كبير. وهو ما كانوا يسمونه بعداً طينياً وإذا شئنا  
الوضوح في تجربة على وتر من الأوتار واعتبرنا صوت  
الوتر، وهو مطلق، أساساً يمثل تلك الدرجة الأولى كانت  
موضع الدرجة الثانية على هذا الوتر على مسافة التسع منه.  
ثم بحثوا عن الدرجة الثالثة فوجدوا أيضاً أن الجمال والتآلف  
لا يتم لها مع ما سبقها ولا يكون طبيعياً لذيداً في حاسة  
السمع إلا إذا كانت هذه الدرجة على مسافة بعد ثنائي  
أوسط مما يلي الدرجة الثانية، وهذا البعد يساوي ثلاثة  
أرباع البعد الثنائي الكبير، فإذا كان البعد الثنائي الكبير  
يساوي تسع طول الوتر فالأوسط يساوي جزءاً من  
١٢ جزءاً من الباقي من طول الوتر ثم بحثوا عن  
الدرجة الرابعة فوجدوا أنه يجب أن تكون على بعد أوسط  
أيضاً مما يلي الدرجة الثالثة، وهكذا استمروا صعوداً حتى  
الصباح وهو جراب الصوت الأساسي ومضاعفته الحادة وقلعة  
اتهاء الديوان الموسيقي وكونوا سليمهم الموسيقي الأساسي على  
الأبعاد الآتية:

الدرجة الأولى وهي الأساس

الثانية وتبعد عن الأولى بعداً ثنائياً كبيراً

الثالثة . . . الثانية . . . متوسطة

الدرجة الرابعة وتبعد عن الثالثة بعداً ثنائياً متوسطاً أيضاً

. . . الخامسة . . . الرابعة . . . كبيراً

. . . السادسة . . . الخامسة . . . متوسطة

. . . السابعة . . . السادسة . . . متوسطة أيضاً

. . . الثامنة . . . السابعة . . . كبيراً

وقد يطول شرح مافي ذلك من المبادئ والنظريات .

وبعد الاختبار والتجارب الدقيقة تحقق للعرب أن هذا  
السلم هو أجل وأصلح وأرق وأعذب وخير ما يمكن أن يكون  
في تسلسل الأصوات وتكوين الألحان الانفرادية، ثم حددوا  
في ذلك السلم مواقع الأصوات النصفية أي الأصوات التي  
تبعد عن الدرجات الأساسية لذلك السلم بمقدار بعد ثنائي صغير  
لكثرة استعمالها في النغمات الشرقية، وهذا البعد يساوي نصف  
البعد الكبير، ولما كانت نسبة مقادير هذه الأبعاد الثلاثة  
كنسبة ٢ إلى ٤ و ٣ إلى ٤ وكان الفرق بين الأوسط والكبير  
ربعا، وبين الأوسط والصغير ربعاً، رأوا فيها بعداً خير ما يكون هو  
تقسيم ذلك السلم الموسيقي أي المسافة ما بين الأساس والصباح أي  
ما بين الدرجة الأولى والثامنة - بما كانوا يسمونه بالبعد ذي الكل -  
إلى أرباع صوتية لاظهار نسب درجات ذلك السلم ولتكون  
النسبة أو الوحدة الصغرى ظاهرة واضحة وليكون هذا السلم  
مؤسساً على قاعدة عليية وقانون في ثابت، ومنذ نشأت الموسيقى  
العربية إلى وقتنا هذا لم يظهر في مملكة الأصوات العامة ما هو  
أصلح من أصوات ذلك السلم الموسيقي العربي في تكوين  
الألحان أو ما يفوقها رقة وغنوبة .

خليل المصطفى

رئيس جمعية أنصار الموسيقى العربية بالإسكندرية

# تدوين الموسيقى العربية

أشار الأستاذ صفر على في مقاله الذى نشرته له «الموسيقى» هذا العنوان فى العدد الماضى إلى الطريقة التى وجه التفتيش الموسيقى بوزارة المعارف نظر المدارس إلى اتباعها فى تدوين المقامات العربية بالعلامات الموسيقية وفاق نشره وزعها عليها .  
وقد رأينا ، منعا لما قد يختلط على القارئ من الفهم ، أن نشر نص النشرة التى وزعها التفتيش الموسيقى على المدارس

## وزارة المعارف العمومية

### التفتيش الموسيقى

## نشرة

بشأن توحيد طريقة تدوين المقامات الشرقية الواردة فى مناهج الدراسة الموسيقية

يرى التفتيش الموسيقى توحيداً لطريقة تدوين المقامات الشرقية الوارد ذكرها فى مناهج الدراسة الموسيقية للبدارس الابتدائية للبنين والبنات أن يلفت نظر حضرات مدرسي الموسيقى ومدرساتها إلى اتباع ما يأتى : —

## اصطلاحات

١ رفع الصوت  $\frac{1}{2}$  درجة ، خفض الصوت  $\frac{1}{2}$  درجة

» » » »  $\frac{1}{4}$  » » » »  $\frac{1}{4}$

» » » »  $\frac{2}{4}$  » » » »  $\frac{2}{4}$

» » » » ١ » » » » ١

٢ — أن تعتبر درجة الراس متعادلة لدرجة « دو الوسطى » من الاصطلاحات الأفرنجية وعلى ذلك يكون تدوين : —  
« ١ » مقام الراس « المقرر على السنة الثانية » كما يأتى :



« ب » مقام عجم عشرين « المقرر على السنة الثالثة » كما يأتى :



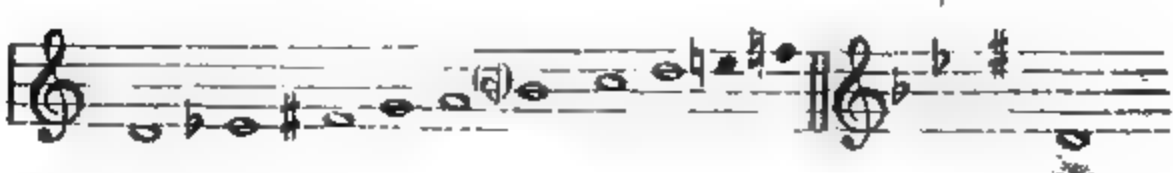
« ج » مقام نهاوند « المقرر على السنة الثالثة » كما يأتى :



« د » مقام يأتى « المقرر على السنة الرابعة » كما يأتى :



« هـ » مقام الحجاز « المقرر على السنة الرابعة » كما يأتى :



# الأوبرا وتطورها

## الأوبرا الفرنسية حتى منتصف القرن الثامن عشر

اعترض سيلها من الصعاب ، ذلك بأن هذا النوع من الفن لقي مناهضة من كبار المفكرين والأدباء يرجع سببها القوي إلى انتساب هذا الفن إلى عنصر أجنبي .

وحسبنا ، تصويراً لتلك المناهضة . أن نذكر ما خطه أحد أولئك المفكرين وصفا للأوبرا قال :

« الأوبرا عمل رثي ذو وجهين من الشعر والموسيقى يحاول فيه الشاعر والموسيقى أن يصريا بعضهما بعضاً . وكلاهما يتجهّد في إخراج تاج سيء . »

ولكن « بيرين Perrin » ، الموسيقار الإيطالي غالب تلك الصعاب قذلاً واستطاع ، بمجهود الجبارة ، أن يحصل في عام ١٦٦٩ من الملك لويس الرابع عشر على امتياز يخوله تمثيل الروايات الغنائية على الطريقة الإيطالية مدة اثني عشر عاماً في باريس وغيرها من المدن الفرنسية ، فشيّد في باريس مسرحاً جديداً مثل فيه كشكولاً من المناظر والروايات والرقص . وقد اشترك مع بيرين موسيقار آخر اسمه كامبير « Cambert » ، عاونه في مجهوده ، وكان أول موسيقار فرنسي ظهر في ميدان تلحين الأوبرا ، غير أن نزاعاً دب بينهما ، ساقهما إلى التناوش فالخصومة ، مما أدى إلى حرمانهما من الامتياز المتمتعين به ومنحه الموسيقار لولي « Lully » ، الذي يعد بحق أب الأوبرا الفرنسية ومبدعها وهو إيطالي الأصل ، ولد في فلورنسا سنة ١٦٣٣ ، إلتقى به الشفاليه جيز « Guise » ، في أثناء رحلته في إيطاليا صيداً في الثانية عشرة من عمره ، حسن الصوت ، بارع في

في مستهل القرن السابع عشر اتخذت الأوبرا الإيطالية سيلها إلى فرنسا ، فما كاد يتم زواج ماري ميديشي من الملك هنري الرابع . وهي إيطالية ، مسقط رأسها فلورنسا مائة الأوبرا الإيطالية ، حتى استقدمت من إيطاليا نخبة من شعرائها وموسيقياها لتبهر فرنسا ( وطنها الجديد ) بروعة الفن الإيطالي في الأوبرا الحديثة . غير أن أولئك الشعراء والموسيقين لم يصيبوا النجاح المرجو ، لأن الفرنسيين استقبلوهم في شيء من الفتور غير يسير . وكرهوا منهم أن يذيعوا في الملأ ، أن اللغة الفرنسية لا تصلح لأداء الغناء على وجهه الصحيح ، وكبر عليهم هذا الطعن الجارح فمقتوا أولئك الفنانين الأجانب وكالوهم قذفاً وتجرىحاً .

حدث بعد ذلك أن كان « مازارين » الذي كان سفيراً لفرنسا في روما ، وظل في سفارته زمناً طويلاً تمكن فيه من معرفة فن الأوبرا الإيطالي وتذوقه ، فعمل على استيفاد طائفة من الشعراء المجيدين ، والموسيقين الماهرين ، والمغنين البارعين إلى فرنسا ، فاستطاعوا في عام ١٦٤٧ أن يخرجوا أول أوبرا باللغة الفرنسية ، نالت من النجاح حداً كبيراً ، رغم مصادفها من العقاب ، وما

العزف بالقيثارة ، فاستصحبه إلى باريس وقدمه إلى شقيقه الملك تحفة فنية ناشئة ، ولكنه كان يتهمز فرص فراغه لآتمام دراسة العزف بالبيانو ، ودرس قواعد الموسيقى فنبغ في ذلك حتى اختير ضمن فرقة الأربعة والعشرين عازفاً بالبيانو الذين كانت تؤلف منهم فرقة الملك لويس الرابع عشر . وقد اصطفاه الملك فولاذاً لرياسة فرقته الصغيرة وكلفه وضع موسيقى لبعض مواقع الرقص في الروايات الفكاهية لمولير . وبهذه الوسيلة بدأ اتصال « لولى » بالمرح وطموحه إلى الحصول على الامتياز الذي يتمتع به « بيرين » وقد أبلغه بأمره حظوته لدى الملك ، وما وقع من الخلاف بين « بيرين » وشريكه .

وقد وفق « لولى » في اختيار شعراء أوبراته التي توالى واحدة بعد أخرى ، وأصبح الشعب الفرنسى الذى كان لا يأبى بالآوبرات ، يتذوقها ويحس اللذذة فيها ، وقد لازمها النجاح برغم ما كان بينها وبين الآوبرات الإيطالية من تفاوت عظيم في الناحية الفنية .

وهنا اتجهت الرغبة في فرنسا — على نحو ماسبق حدوثه في إيطاليا — إلى إحياء الرواية اليونانية القديمة ، ولذلك كان العنصر الروائى في الآوبرات الأولى للموسيقار « لولى » أبرز ما فيها ، كما كانت خلواً من غناء الأوبرا المنفرد *Arie* بل كانت كلها محاورات ثنائية ، وثلاثية ، ورباعية . وكانت الآلات الموسيقية المستعملة في الفرق لمتابعة تلك الآوبرات هي الآلات الوترية ، والفلوت ، والآبواه ، والطبول . وكانت الآوبرات الفرنسية في صالح الشعر أكثر من الآوبرات الإيطالية التي كانت الموسيقى فيها تطفئ على الشعر . وقد أدخل « لولى » المقدمات الآلية في الآوبرات أوفرثير ، ورغم أن الآوبرات الفرنسية كانت تحت التأثير الشديد للآوبرات الإيطالية سيما مدرسة « نابولى » ،

قد تألفت المقدمات الآلية لآوبرات « لولى » من أربعة أجزاء بينما كانت مثيلاتها في إيطاليا مكونة من ثلاثة أجزاء فقط .

وبذلك ابتكر « لولى » نوعاً خاصاً للأوفرثير الفرنسى يمتاز عن الأوفرثير الإيطالى ، كما طبعت أوبراته بكثرة مناظر الرقص فيها لأن الشعب الفرنسى كان يحبها ويذكرها .

وكانت عادة « لولى » في تلحين أوبراته أن يستظهر الشعر ويترنم به مراراً حتى يهبط عليه اللحن عفواً . ثم يجلس إلى البيانو فيتقن ويحرف . ويميل الموسيقى على من يختاره من تلاميذه . وكان يتولى رياسة الفرقة في المسرح ، ويؤدى . في الوقت نفسه ، عمل مديره ومخرج الروايات معاً ، وكان أحق تخرج به الحدة عن طوره الطبيعى ، فيركل العازفين بقدمه إذا ساء منهم عمل . ولقد بلغت به تلك الحدة أن أخذ كان أحد العازفين وضربه بها على ظهره فكسرها ، ولذلك كان دائماً في خلاف مع معاونيه في العمل ، ولكنه كان يبادر إلى مصالحتهم عند ما تبدأ ثورة غضبه ، وبلغ من حماقة أنه في أثناء تمثيل إحدى أوبراته لمناسبة شفاء الملك ، أن أصيب في قدمه بجرح مات بسببه عام ١٦٨٧ عن ٥١ سنة .

ولما لم يكن من خلفائه ولا تلاميذه من يستطيع سد الفراغ الذى أحدثه موته فقد اضمحلت الآوبرا الفرنسية وظل الأمر فيها كذلك حتى انتهى الميراث إلى الموسيقار « فيليب رامو *Philipp Rameau* » الذى أعجب كثيراً بما رآه في إيطاليا من فن الآوبرا . إعجاباً حمله على الانكباب هناك على دراسة الموسيقى عزفاً وعلماً بالقواعد . ولم يعد إلى باريس سنة ١٧٢١ حتى ألف كتاباً في الهارمونى يعد أساساً لعلم الهارمونى الحديث إذ أدخل على هذا العلم كثيراً من التجديد .

ولقد هاجمه كثير من منكري عصره وفي مقدمتهم روسو ولكنه عرف، في حزم وعلم، كيف يدفع عن نفسه تلك الحملات

وهو أول من بدّل مقامات الحان الكنيسة . وهي المشابهة للمقامات في الموسيقى العربية . بنوعى السلين الكبير والصغير . الميجور والمينور . . أما عن أسلوبه في التلحين فإنه لم يتغير كثيراً عن أسلوب أوبرات « لولى » حيث نهج في البداية نهجه ، إلا أن أوبرات « رامو » امتازت بأنها كانت أغنى في الآلات الموسيقية ، كما كانت أغنى من الوجهة التلحينية وترانيلها أكثر توزيعاً .

غير أن مواضيع تلك الأوبرات كانت تعالج أموراً عليّة ومادة قديمة إن سُرّ لها البلاط وقدرتها طبقة من المتأدين والعلماء فإن الشعب الفرنسي كان لا يستسيغها في سهولة وترحيب .

وعلى النقيض من ذلك كان الشعب كثير الإقبال على الروايات الهزلية التي كانت تلقى في الأسواق العامة والتي كان يطلق عليها اسم الفودفيل والتي هي أساس نوع الروايات المطبوع بالطابع الفرنسي وهو نوع الأوبرا كوميك .

وكان روسو أول من كتب أوبرات فرنسية سهلة المواضيع يستسيغها الشعب ويتذوقها ، أخرج أولها عام ١٧٥٢ ثم تابعت أوبراته بعد هذا التاريخ وكانت مؤلفة ، في عنصرها الأهم ، من مقطوعات موسيقية صغيرة وبها أغاني منفردة « Arie » فاسبت الشعب وحبته في الأوبرا حتى أصبح كلفاً بها .

١٠٠٠ جنيه مصري

يدفعها

بنك ندا وحلفون وشركاهم

لمن يثبت عليه توقفه بدون وجه حق عن تسليم أوراق مالية باعها بالتقسيط وتسدّد له ثمنها

منسذ تأسيسه إلى اليوم

منتجات بلادكم

أولى بتشجيعكم وإقبالكم

## شركة مصر للغزل والنسيج

نتج لكم أصنافاً جديدة مصنوعة من القطن المصرى الخالص

من الدبلان المصرى — دبلان زهرة المحلة — وكافة الأنواع الأخرى

الشيكة — قماش المصايف — الملابس الداخلية

والقمصان على ألوان جديدة مختلفة

بمجموعة فاخرة من فوط الوجه وقماش البرانس

حتموا طلب منتجات الشركة من : —

مصانع الشركة بالبحر الأحمر ومن فرعها بإسكندرية

ومن جميع محلات المائتاتورة وشركة بيع المصنوعات المصرية وفروعها

# بحوث علمية

## صوت الرضيع

والاعتقادات ، فانه وإن كان الكثير من الحيوانات تصرخ ساعة ولادتها ، إلا أن التجارب الطبية أثبتت أن حاسة السمع الحساسة تكون في المولود الجديد ضعيفة جداً في الأسابيع الأولى من ولادته ، حتى إن وخز الأبر وأقوى التأثيرات الكهربائية التي لا يطبقها البالغ يحتملها الرضيع في هذه السن دون صراخ أو أية حركة دفاعية . كذلك ثبت علمياً أن صراخ المولود الجديد لا يمكن أن يدل على تألمه ، كما ثبت موسيقياً أن هذا الصراخ لا يمكن أن يدل على احتجاج أو عدم رضا أو تعبير عن أي معنى آخر يحتاج فيه إلى التفكير لأنه لا يظهر في رنين صرخ الرضيع أي تغيير صوتي إلا بعد خمسة أو السبعة الأسابيع الأولى من الولادة ، وبعد هذه السن فقط يظهر في وضوح صراخ الرضيع الدال على عدم رضائه أو تألمه .

وعلى هذا فليس صراخ المولود الجديد دالاً على تأثير حالته النفسية وإنما هو كما أثبتته الطب الحديث ، مساعد لعملية التنفس ، يأتيه المولود عفواً عن غير قصد ولا إرادة . وما ذلك الصرخ إلا مجرد تصويت المزامير الصوتية التي لم تكن قد تفتحت بعد ، والتي تقاوم الهواء الخارج في التنفس من الرئتين ( الزفير ) محاولاً تفتيحها ، وقد ثبت أن ذلك الهواء الذي هو أول هواء يدخل الرئتين يكون أشد انتشاراً فيهما وأقوى على نفخهما كما قاومت المزامير الصوتية خروجه . وعلى ذلك فصراخ المولود الجديد لاهلاقة له مطلقاً بالعالم

يستقبل الوليد الدنيا باكياً صارخاً ، فكأنما يحكي العالم بصياحه مرتب الإيقاع تتخلله سكناات منتظمة الفترات . فالصوت الانساني هو العلامة الواضحة الدالة على الحياة ، إذ يثبت بها الطفل عند ولادته دخوله الدنيا .

وقديماً شغل العالم بتفسير أول صرخات الوليد ، لحامت جميع تعليقات العلماء والمفكرين كلها فلسفية ، قد يكون للخيال والتوسع في معاني الحياة وشرورها أوضح الأثر فيها . ولإنا لنشير إلى بعض آرائهم استكمالاً للوضوع وقصياً لبعثه :

يقول العالم جوتسمان : أول صراخ المولود ومدلوله هما الطلم الذي حاول الناس تفسيره ، فاعتقدوا أن صراخ الذكور عتاب لسيدنا آدم وصراخ الإناث عتاب لحواء .

ويقول الأستاذ ميشيليب :


« إن صراخ الوليد فزع من استيلاء الطبيعة عليه ، واستكاته لها ،


وزعم آخرون أنه احتجاج ضد الولادة ، ومنازلة معترك الحياة المفعمة بالبؤس والضيق ، حتى إن كانت ( Kant ) الفيلسوف الألماني الكبير ( ١٧٢٤ - ١٨٠٤ ) لم ير في هذا الصراخ غير مجرد مدلول فلسفي فقال : إن الوليد يوم مولده لا يشكو ألماً وإنما يصرخ من شدة غيظه ، ذلك بأنه يريد أن يتحرك فيقعه عجزه ويسلب منه حريته ،

وهذه الآراء ، وغيرها ، أقرب إلى الخيال الشعري منها إلى الحقيقة . فإن العلوم الحديثة أثبتت بجلاء بطلان تلك الآراء



الخارجي ، وما هو إلا مساعد فسيولوجي للهواء المستعمل  
لفخ الرئتين ، ولهذا أصبح من المؤكد أن صراخ المولود  
الجديد صحي .

ولنتقل الآن إلى التحدث عن هذا الصراخ موسيقياً ،  
ولعل في حديثنا عنه من هذه الناحية موضع دهشة وعجب  
يزول أثرها ، ويحى طيفهما إذا عرفنا يقيناً أن كثيراً من  
العلماء أجرى بحوثاً عديدة في هذا السيل بطريق إثبات صراخ  
الأطفال على اسطوانات الفونوغراف ، فكانت النتيجة أن  
ظهر أن حدة الصراخ تختلف باختلاف المواليد ، وتقع في  
العادة حول نغمة « لا » ،  وأما عدد النغمات التي  
يمكن أن يأتيها المولود في صراخه فتختلف كذلك باختلاف  
الأفراد . وليست نغمات صرخ المولود بالثابتة ، بل تتغير  
صعوداً وهبوطاً وتتفاوت في انتقالها بين المسافات الثانية  
والثالثة حتى الخامسة . وقد تبلغ أحياناً الديوان صعوداً أو  
هبوطاً وهذا نادر جداً لاحكم له .

ولو بدأ الصراخ في منقطة « سي » ،  مثلاً فانه  
ينخفض تبعاً لضعفه التدريجي حتى يصل الثالثة إلى أسفل ،  
وقد ينخفض أكثر من ذلك ، وهو في الحالين يلامس دائماً  
النغمات التي في طريق انخفاضه . وعند الشهيق تصدر نغمة  
أحد ، هي في الغالب الخامسة العليا لصوت الصرخ . وتكون  
أحياناً الجواب ، أو أعلى . ويلامس الصراخ في هذه الحالة  
أيضاً النغمات التي في طريق ارتفاعه . وانتظام حركة هذا  
الصرخ سببها انتظام حركة التنفس في الطفل . وكلما تعب الطفل  
انخفضت درجة صرخه تدريجياً ثم تصدر من جديد .

فالصرخ والحركة ، أو بالاصطلاح الموسيقى ، النغمة  
والإيقاع ، هما أول دلائل الحياة فينا . ويستطيع المرء إحصاء  
الحركات الإيقاعية لليد والرجل والذراع في الدقيقة ، وهي في  
المادة متوافقة مع عدد ضربات النبض وقرات التنفس .

وعند صرخ المولود يبقى لسانه مسطحاً غير متحرك ، بينما  
يكون شراع الحلق كافياً للقيام بوظيفة إغلاق فتحة الأنف من

الداخل . وقد لوحظ أن صرخ المواليد الجدد يشتمل دائماً  
بجانب الأصوات الموسيقية ، وهي ذات الاهتزازات المنتظمة ،  
على أصوات أخرى كثيرة غير موسيقية تسببها قفقة المادة  
المخاطية ، أو ضيق الحنجرة الذي يتسبب عنه صدور أصوات  
مضغوطة تسمع في بعض الأحيان خافتة ضئيلة .

ومن السهل أن يتبين الإنسان أن المولود صحيح الجسم ،  
ولكن هل في إمكان هذا الطفل أن يسمع ؟ وهل في مقدوره  
أن يشعر بما حوله من الأصوات أو حتى بصوته هو نفسه ؟  
تختلف رواية الآباء في ذلك ، فمنهم من يقول إن الطفل  
يشعر بالأصوات من يوم أن يولد ، ومنهم من يقول بل في  
اليوم الثاني ، ويقول آخرون بل بعد أول أسبوع من ولادته  
وهكذا يختلف تقديرهم فيما بين اليوم الأول ونهاية الأسبوع  
الثالث . ولكن التجارب العلمية التي أجريت على آلاف  
الأطفال أثبتت أن ٧٥ في المائة من الأطفال يحسون في  
أنفسهم منذ أول يوم لولادتهم بالأصوات التي تحيط بهم ،  
وأن سبب عدم سماع ٢٥ في المائة الآخرين من هؤلاء  
الأطفال يرجع إلى أسباب فسيولوجية بحثة كطول زمن الحمل  
أو كيفية الوضع أو صعوبته ، أو الضغط الجسمي الخ .

فلو أن باباً أغلق بشدة ، أو أن فرقة شديدة حدثت  
بالترب من المولود فإن جسمه يتنبض . وكما أن الطفل يحس  
نفسه من الضوء الشديد بأغراض عينيه ، فانه كذلك يحس  
نفسه من الأصوات المزعجة التي تحدث حوله بقبض جسمه .  
وهذه الأصوات تعاكسه ، وتضايقه رغم أن سبيل توصيل  
الصوت إلى المخ لم يتم بعد . على أن هذه الأصوات إذا  
تكررت فإن الطفل يتعودها ولا ينزعج منها .

ويظل صرخ الرضيع حتى خامس أسبوع من عمره  
لا مدلول له ولا علاقة له بالعالم الخارجي ، يصدر على غير  
قصد ولا إرادة ، وبعد هذه السن فقط يمكن الرضيع استخدام  
الصرخ للدلالة على اشتدازه أو كرهته شيئاً كما يستخدمه كذلك  
للدلالة على شعوره بالسرور .

ويختلف صرخ السرور عن صرخ عدم الرضاء ، ذلك بأن

الأول يكون هادئاً تكثر فيه الأصوات الموسيقية، بينما يكون الثاني على العكس .

وقد ثبت أن نمو ملكة التكلم تتوقف على نمو الصرخج الدال على عاطفة السرور . فإن الرضيع يعتاده بكثرة سماعه إياه ، كما يمكنه الاتيان به طوع إرادته فيعود منه التعبير الصوتي وتقليد ما حوله من الأصوات ، حتى إنه ليجتهد في أن يجعل صرخجه هذا موافقاً لنغمت الوسط المجاور له . ومن هذا تربي فيه ملكة التكلم ويفصح عن أول مقاطع واضحة ينطق بها وهي « بابا ماما » وبذلك يتحول صرخج السرور إلى تكلم .

وتعلم التكلم — أو بعبارة أخرى وضوح نطق المقاطع وربط مخارج الكلمات — لا يؤثر فقط على روح الرضيع بل يؤثر كذلك في نمو أعضاء جسمه التي يستعملها في التصويت وهي المسماة بالجهاز الصوتي الانساني، فيعمرها ويقويها .

وفي الامكان قبل أن يتعلم الرضيع التكلم أن تعرف ما إذا كان ذا مواهب موسيقية أولاً ، فقد لوحظ كثيراً أن الرضيع ذا الاستعداد الموسيقي يمكنه قبل أن يتكلم ، أن يحاكي أى صوت موسيقي يسمعه بشرط أن يكون هذا الصوت في دائرة الأصوات التي تشمل عليها منطقة صراخه المخلف ، وإلا كانت المحاكاة فوق طاقته .

أما تأثير الطفل بالموسيقى إجمالاً فيختلف باختلاف الأطفال فان طفلاً في اليوم السابع والعشرين من مولده وقف صياحه وسكت حين عزف له البيانو ، وهذا الطفل نفسه كانت الموسيقى على العموم أياً كان مصدرها تسكته عن الصرخج في الأسابيع التي تلت ذلك ويسير ، وإن طفلاً آخر كان ينصت في الأسبوع الخامس لأصوات العزف أو الغناء ، وطفلاً آخر كان عند سماعه الموسيقى في الأسبوع السادس عشر من عمره يرفع رأسه متأثراً متلفتاً في الحجرة عن مصدر العزف إلى أن تقع عيناه عليه فيظل يراقبه . وعندما كان يرتفع صوت البيانو كان الطفل ينزعج وتضيق فتحة فمه ، ثم يأخذ الطفل بعد

ذلك في البكاء من شدة الفزع ، فإذا انخفض صوت البيانو بعد ذلك فجأة ظل الطفل يرقبه بفزع .

على أنه وإن اختلفت سن الأطفال في بدء تأثرهم بالموسيقى فانه من المحقق أن يتأثر كل من كل جسمه نمواً طبيعياً في الأسابيع الأولى ، تأثراً مختلف الدرجات ، بالأصوات الهادئة الصادرة من الآلات الموسيقية أو الغناء أو من صوت الأم الحنون . ويعتبر علياً ربع العام الأول من عمر الطفل الوقت الذي يحفظ فيه السماع . وتكون سعادة الطفل كبيرة إذا ما اكتشف عن مصدر الصوت ، وإذا ما أعطى الطفل لعبة فانه يحاول أولاً ضمها إليه ، ولكنه سرعان ما يضرب بها جسماً صلباً لأحداث صوت . فالطفل يحاول بما يتناسب وعقليته أن يحول كل شيء إلى آلة صوتية ، وهو لا يسر من اللعبة لذاتها إنما يسمعه منها أنها تسبب انشغاله وتكون مصدر عمله ولهذا كانت ( الشخايل ) أول آلات الموسيقى التي يعرفها الطفل . والضرب بها أول ما يعرفه من أنواع العزف بالآلات

وكما أن الموسيقى أقدم في العالم من الكلام فهي كذلك في الطفل ، لأنه لا يحاول تقليد النطق بطريق الكلام بل بطريق النطق الغنائي فهو يجتهد في المحافظة على منطقة الصوت ومحاكاته . وكثيراً ما تستعين أذن الرضيع بعينه فيرمق الطفل فم المتكلم أو المعنى كأنما يقرأ من الشفافة محاولاً الاحتفاظ ببطقة الصوت الذي يسمعه . ثم تنمو فيه قوة المحاكاة من أسبوع لآخر فتكون في البداية ضعيفة تدرج إلى أن تصبح قوية .

ولقد ثبت أن الأطفال تتفاوت في التدرج على محاكاة أصوات الغناء . فبينما بعضهم يحاول تقليد الصوت الذي يسمعه ويجهد نفسه في ذلك ، نجد غيره يستطيع في غير جهد محاكاة ذلك الصوت تماماً ، وقسم ثالث يرتفع في المحاكاة عن الصوت الذي يسمعه أو يزل عنه غلظاً . وهنا يمكن معرفة مقدار الاستعداد الموسيقي عند الطفل

وقد أظهرت التجارب أن الأطفال ذوي الاستعداد الموسيقي

يمكنهم ترديد النغمات الموسيقية الصغيرة في الشهر الثامن أو التاسع من أعمارهم . وقد قرر ذلك الكثيرون من علماء الموسيقى الذين قاموا بتجارب عديدة على الأطفال ، خصوصاً في مراقبتهم لأبنائهم . وقد يستطيع بعض الأطفال التذكير في ذلك بكثير وهذا نادر لاحقاً له فقد قرر الأستاذ الدكتور «شونمان» Schuenmann أستاذ التربية الموسيقية بجامعة برلين أنه كان يحمل طفله على رجليه أمام البيانو فكان وهو في الشهر السادس من عمره يحاول الغناء في منطقة الأصوات التي يرفضها له .

كذلك قرر العلامة (استمف) Stumpf أن ابنه وهو في الشهر التاسع من عمره استطاع أن يغنى في حدود النغمة إلى رابعها أو خامستها إذا وقع والده على البيانو ولكن هذا كان دائماً في اتجاه من أعلى إلى أدنى ، ولم يستطع الطفل في هذا السن عمل العكس . وفي هذا ما يثبت للطلب أن إمكان إرخاء الخيال الصوتية يكون ميسوراً في الحصول على الأصوات الغليظة قبل إمكان توترها حسب الإرادة للحصول على الأصوات الحادة ولكن هذا الطفل نفسه كان في مقدوره في سن ١٤ شهراً أن يغنى في أى اتجاه كان .

كذلك قرر الموسيقار المعروف (دفوراك) Dvorak أن ابنته استطاعت بعد مضي سنة واحدة على ولادتها أن تحاكي لحن مارش بسيط .

وفي نهاية السنة الثانية للرضيع تصبح دائرة الأصوات الموسيقية التي يستطيع الغناء فيها خمسة أصوات وهي تيسره لجميع الأطفال تقريباً .

وسأتى في مقالات تالية على نماء الصوت الإنسانى في دور الطفولة ، ثم المراهقة ، فالبلوغ ، فالرجولة ، فالشيخوخة .

ظهر حديثاً

الجزء الأول

من كتاب

دراستنا للقانون

تأليف الاستاذ

دكتور محمود أحمد الحفنى  
مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية  
ومراتب مدرسة المعهد

مُصنَّفُ رَضَى بِأَنْكِ  
رئيس المعهد الملكى  
للموسيقى العربية

يطلب من إدارة المعهد بشارع الملكة نازلى بمصر



# الموسيقى في كلمات

لا كانت الموسيقى إذا استطاع الإنسان أن يترجم ما تعبر عنه  
في كلمات واضحة جلية، أو بصورة زبينة  
هيلر

## في العبقرية والاستعداد

أيها الفنيون الحديثون لا تسألوا ما هي العبقرية، فان العبقرى  
منكم يحسها ومن حرم العبقرية لن يدرك مطلقاً كنهها  
روسو

العبقرية لا تغفل القواعد الموضوعية، ولا تهمل الجهد في العمل  
ثيباوت

إني لا أعتقد في أية عبقرية، بل في العمل الجدى المتواصل  
ريجر

العبقرية الفنية نادرة الوجود، ولكن يستطيع كل إنسان  
أن يتهدب ويتربى فنياً بشرط أن يجد ويثابر على الاجتهاد في  
التحصيل، وعلى قدر سعة علمك بالأشياء تقل العوائق في طريقك،  
ويتناست نجاحك في الحياة  
أفلاطون

أول علامات الاستعداد، حزاولة الشيء  
ماركس

بجهد الاستعداد يجعلك تسعى وتوسع، أما العبقرية  
فتجعلك تبتدع  
هيتشولد

## الموسيقى والشعر

الموسيقى شاعر أيضاً  
بتهوفن

الموسيقى فتاة، والشعر خطيبها  
فاجنر

الشعر جسم الوردية، والموسيقى رائحتها  
فاجنر

كلما أخرجت ما أصنعه من الأغاني بغير ألحان أشعر أنه  
يعوزها الروح  
طاغور

الموسيقى أقوى من الكلام كثيراً، فإذا امتزجا معاً كانا  
بمثابة زواج الأمير بآبنة الخفير  
شوبنهور

ينبغي أن يكون الشعر في الأوبرا الولد المطيع للموسيقى  
موزار

يجب أن يكون الشعر في الأوبرا مجرد وعاء لا شيئاً قائماً  
بذاته  
فيتا

الموسيقى وحدها لغة العالم، فإلى حاجة إلى ترجمة لأنها  
النفس تحدث النفس  
جايليل

## بين القديم والجديد

احترم القديم ، ورحب بالجديد ، ولا تحكم على من تجهل  
من الناس

شومان

لا بد أن نسأل أنفسنا سؤالين : هل تمت لنا معرفة القديم  
كله وانتهت إلينا إجادته كما أجاده القدماء قبل الشروع في شيء  
جديد ؟ ثم هل لنا استعداد أيضاً ؟

بوزوني

الموسيقى في أحسن مشاعرها لا تحتاج للحدائق ، وبمعنى آخر  
إنها كلما قدم عليها العهد اعتادها الإنسان وكان أثرها أعظم  
جيتا

## في تعليم الموسيقى

الموسيقى تهذيب الخلق . فإذا ما تعين ذلك اتضح لنا وجوب  
تعليم اللشء إياها تعليماً إجبارياً  
أرسطو

يجب أن تستخدم الموسيقى في خدمة النبوة كسائر الفنون  
الأخرى . والرأي القائل بأن الموسيقى أداة لهُو وطرب للنفس  
رأي فاسد خاطئ ، والموسيقى يجب أن تبعث على حب الطيب ،  
وكراهية الرديء حتى يصبح المرء بواسطتها صالحاً طيباً ، وما  
من شيء يتغلغل في أعماق النفس . ويسكن في قرارها كالإيقاع  
والنغم . ولهذا تصلح الموسيقى الجيدة سامعها وتنقيه بقدر ما  
تفسده الموسيقى الرديئة

أفلاطون

يجب أن لا يكون التعليم الموسيقي منعزلاً ، بل جزءاً من الثقافة  
العامة

ليزت

من يرغب عن الموسيقى لا يستحق أن يسمى إنساناً ، ومن  
يقتصر على حبها فهو نصف إنسان ، وأما من يزاوئها فهو  
الإنسان الكامل

جيتا

جد بما فيك من قوة لتبلغ غرضاً لم يصل إليه سواك ،  
وثقف نفسك إلى آخر نسمة من حياتك ، ولا تقف عن تحصيل  
العلم إذ : الحياة قصيرة والفن دائم  
بيتهوفن

لا فائدة من المتروموم ، فصاحب الاحساس الحقيقي لا يحتاج  
إليه ومن حرم هذا الاحساس لا يجديه شيء غيره  
بيتهوفن

الموسيقى أشرف ما تهيب بنا العصور القديمة والحديثة أن  
تعمله  
فريدريك الأكبر

مزاولة الفنون الجميلة مقصورة على أهل المواهب . وأما  
عشقها فمتيسر مباح لكل مخلوق  
جرين

## في القواعد والنظريات

الشيء الذي لا تسمح به الموسيقى لا يكون سببه أن قواعد  
معينة وضعها أستاذ للفن تضاد وجود هذا الشيء . إنما هي قوانين  
طبيعية أملت لها الناس على أستاذ هذا الفن ، وكلفته المحافظة عليها ،  
فالخطأ الموسيقي خطأ في المنطق

هاوبتمان

العبرة واسعة الطبيعة في وضع قواعد الفنون  
كانت

# أدب الموسيقى وفلسفتها

## أبو الفرج الأصفهاني

### الأديب المؤرخ

للكاتب الأديب الأستاذ د. خلدون ،

وليس من همتنا أن تثبت من الوقائع التاريخية أو الأدبية التي اشتمل عليها كتاب الأغاني فإن الخطب في ذلك أعظم من أن تسعه طاقة بحالة كهذه ، وإنما نريد أن نمتحن أبا الفرج ونخبر مذهبه في تسجيل الوقائع وطريقته في أداء الرواية . على أننا نكاد لا نقدم على ذلك حتى يلوح لنا أبو الفرج صيرفياً ناقداً وعلامة متشككاً يتناول الوقائع على حذر ويستعرض الروايات وفي نفسه من بعضها ما فيها .

على أن أبا الفرج مع هذا كله لم يكن في كتابه مؤرخاً على النحو المتعارف بل كان أديباً يستخدم التاريخ الأدب ويسخره له فما جاء من التاريخ على هذه الشريطة رحب به وما بعد عنه أغفله والأمر في الكتاب كله قائم على هذا الوضع . وقد التزم أبو الفرج ذلك إذ كان قد أقام الكتاب على الموسيقى والغناء وجعلهما قبلته الأولى وغايته العظمى ، ثم استطرد إلى الأدب إذ كانت الأصوات الغنائية لا تقوم إلا بالشعر واضطرته الضرورة إلى ذكر الشعراء الذين قالوا الشعر الغنائي ، وإلى ذكر الوقائع التي قيل الشعر بسببها ، ثم إلى ذكر بعض الملوك الذين وصلتهم بالوقائع صلة أو ربطتهم بها رابطة .

وقد وضع من هذا أن الأدب نفسه جاء في الكتاب محملاً على غيره وليس أصلاً مقصوداً بالذات ، وإذا كان الأمر كذلك فإن التاريخ يعد من باب أولى عالة على الكتاب .

كان أبو الفرج في كتابه أديباً ولم يكن مؤرخاً . وإن شئت فقل إنه كان مؤرخاً خاصاً عمد إلى بعض النواحي فسجلها في كتابه وخلدها على الدهر في ديوانه . ومن الفروق الواضحة بين المؤرخ والأديب أن المؤرخ إذا التزم ناحية من التاريخ وجب عليه ذكر كل ما اتصل بهذه الناحية واضطر إلى الإحاطة والاستيعاب ، وإن عمم القصد

كان الباعث لأبي الفرج الأصفهاني على تأليف كتابه غيرته على الأغاني واستنكافه أن ينسب إلى فحول المغنين ما ليس لهم أو يحمل عليهم ما لا يتفق ومكاتهم في الغناء ، وقد ساقه المقام إلى :

« ذكر السبب الذي من أجله قيل الشعر أو صنع اللحن من خبره يستفاد ويحسن بذكره ذكر الصوت معه على أقصر ما أمكنه وأبعده من الحشو والتكثير بما تقل الفائدة فيه ، وأتى في كل فصل من ذلك بتنف تشاكلة . ولعل تليق به ، وفقر إذا تأملها قارئها لم يزل متقللاً بها من فائدة إلى مثلها ، ومتصرفاً فيها بين جد وهزل ، وآثار وأخبار ، وسير أشعار متصلة بأيام العرب المشهورة وأخبارها الماثورة ، وقصص الملوك في الجاهلية ، والخلعاء في الإسلام ، تحمل بالتأدين معرقها ، وتحتاج الأحداث إلى دراستها ، ولا يرتفع من فوقهم من الكهول عن الاقتباس منها .

هكذا يشرح أبو الفرج مذهبه في التأليف ويبسط طريقته في الكتابة ونحن نريد أن نتناول الكلام على أبي الفرج في هذا الفصل من ناحية التاريخ لندرى مبلغ شأوه في هذه الغاية ، ونقف على عظم أمره .

وأراد التاريخ لعصر بأجمعه أو لعصور مختلفة على نحو ما كان يفعله المؤرخون الأقدمون كان عليه أن يسجل جميع ما حدث في ذلك العصر أو تلك العصور المعنية بالأمر . وليس ما نهجه أبو الفرج في كتابه مستويًا مع واحدة من هاتين الطريقتين وقد نبه في مقدمة كتابه إلى أنه لم يصنف كتابه «أبواباً على طرائق الغناء أو على طبقات المغنين في أزمانهم ومراتبهم أو على ما غنى به من شعر شاعر» ثم علل ذلك بعلة ذكرها .

وقد رأيت أن أبا الفرج لم يأخذ نفسه بطريقة المؤرخين حتى في الشيء الذي ألف الكتاب لأجله وهو الغناء .

على أن أبا الفرج أخذ نفسه في الوقائع التي دعت إليها مناسبة كتابه مأخذاً عسيراً قد جهد نفسه في تحرى الحقيقة وأكد ذهنه في تعرف الصدق فيما روى له أو نقل إليه . وتراه حين يستريب رواية ينبه إليها ويلفت النظر إلى وجه العيب فيها ثم يعمد إلى التقصص فيروى الحادثة من طريق آخر إن تيسر له ويقارن في بعض الأحيان بين الروايات وينبه إلى الخلاف بينها ويرجح بعضها إلى بعض لأسباب تقتضى ذلك وتبرره .

ومن العيوب الظاهرة في كتاب الأغاني عند بعض النقاد تكرار الوقائع وتعدد الروايات للحادثة الواحدة مما يثقل على القارئ ويدفعه إلى الملل والسأم . ونحن نلتبس لأبي الفرج عذراً في ذلك من رغبته الشديدة في تحرى الحقيقة فهو يكرر الواقعة لاختلاف الرواة فيها ولعدم اقتناعه بما يرجع واحدة على الأخرى ، وفي حسابه أنه بذلك قد وفى الموضوع حقه ووضع الأمر في نصابه وأكمل للقارئ آلة البحث والاستقراء .

وشبه بهذا ما يلغظ به بعض المتأدبين اليوم من استكراه العننة التي صدر بها أبو الفرج الأخبار ، حيث يقول : حدثني فلان عن فلان الخ . فهم يرون هذه العننة حشوا لا طائل وراءه ، ولغوا ينبغى التنزه عنه ، وفاتهم أن هذه العننة كانت فيما مضى أداة الرواية ومظهر الثقة

بالأخبار وأنه ما كان يقبل من أحد في العصور السالفة أن يروى خبراً أو يذكر واقعة إلا إذا أسندها إلى رواية ثقة وعزاها إلى شهود عدول . فهذا هو روح العصر وما كان لأبي الفرج أن يشذ عنه أو يتعدى حدوده وتقاليده ، ومن الانصاف أن يلحظ النقاد عذراً أبي الفرج فيما ذهب إليه في هذا الصدد .

والناظر في كتاب الأغاني يجد في كل صفحة من صفحاته آية الرغبة في استخلاص الحقائق وتمحيص الوقائع ويجد أبا الفرج قد وقف طويلاً عند بعض الحوادث شاكاً مسترياً فإذا غلبته نزعة الأدب على أمره وسجل في كتابه بعض ما يريه مبدل أو عقب عليه بذكر ما يفيد اختلاق الواقعة أو إخراجها عن حقيقتها بالمبالغة والاسراف . وقد اشتمل الكتاب على وقائع كثيرة بين فيها الاختراع واعتذر أبو الفرج عن نشرها بشهرتها وتعالماً بحيث ينبغي أن لا منها الكتاب .

ومن أخلاق أبي الفرج الواضحة في كتابه حبه الشديد للانصاف وسعة صدره ورحابة خلقه وترفعه في التأليف عن مظنة الشبه والأهواء وتجافيه عن التأثير بالنزعات الشخصية . وآية ذلك أنه كان أمويًا ولكنه ترجم للخلفاء العباسيين ترجمة واسعة مستفيضة وأطنب في التغنى بأثارهم والاشادة بمحامدكم وصور عصورهم تصويراً يفتن النفوس ويغلب الألباب . وآية أخرى أنه كان شيعياً ولكنه لم يتحامل على السنين ولا أثر عنه في كتابه نقد لهم أو تعريض بهم .

ويظهر من مبلغ ما كان عليه مؤلف الأغاني من النضوج العلى وكيف أنه ارتفع في كتابه عن التأثير بنزعاته الخاصة أو التحيز لهواه إلى حد يؤثره على الحقيقة ويخرجه عن الحدود التي التزمها وشرطها على نفسه عند ما هم باخراج كتابه .

ويحضرني في هذا المقام رأى أحسب فيه الكفاية من الدفاع عن أبي الفرج عند من يتهمون بأنه أغفل تاريخ ابن الرومي لكرهيته له وتعبه عليه . وعندى أن هذه



التهمة غير قائمة وليست مما يليق توجيهه إلى أبي الفرج ولا  
بما يرتفع إلى المساس بمكاته الأدبية .

أما هذا الرأي فهو أن أبا الفرج قد التزم أن لا يترجم  
لأحد من الشعراء إلا إذا كان قد غنى في شيء من شعره ،  
وليس من المستبعد أن لا يكون قد غنى في شعر ابن  
الرومي في حياة أبي الفرج ، ذلك أن ابن الرومي وأبا  
الفرج كانا متعاصرين . وفي يقيني أن هذا الاحتمال الذي  
سفته أقرب إلى الواقع وألصق بأخلاق أبي الفرج من  
الرية الباطلة والظنة التي لا تقوم على حجة أو إقناع .  
ويعزز ما ذكرناه أن ابن الرومي كان شيعياً فلو أن هناك  
مجالاً للعصية لآثره أبو الفرج بهواه .

ولسنا حين نصف أبا الفرج بحب الانصاف والترفع  
عن الانسياق مع النزعات الشخصية تكاف له الحجج أو  
تتلس له الآيات فهذا كتابه ينهض له بالحجة ويقوم له  
من ذلك بالآيات البينات

فمن آيات الانصاف غير ما أسلفناه من التجرد عن  
التأثر بأمويته عند الكلام عن العباسيين - مذهبه في ترجمة  
الشعراء الذين ناقض بعضهم البعض وأفرط كل منهم في  
هجم زميله فانك ترى أبا الفرج يضع التعصب دبر أذنه  
ولا يأبه إلا للوقائع في ذاتها مسجلاً لكل شاعر ما روى  
عنه ، راوياً آراء نقدة الشعر في الحكم بين الشعراء غير  
مظهر عصبية أو هوى ذاتي فان عز له أن يدخل في  
الموضوع كان الحكم العدل والقاضي المنصف . وليس هناك  
أدل على تجلي هذا الروح في أبي الفرج مما صدر به  
الكلام على أبي تمام حيث يقول :

« وفي عصرنا هذا من يتعصب له فيفرط حتى يفضله  
على كل سالف وخالف وأقوام يعتمدون الردى من شعره  
فينشرونه ويطوون محاسنه ويستعملون الفقه والكابرة في

ذلك ليقول الجاهل بهم إنهم لم يبلغوا علم هذا وتمييزه  
إلا بأدب فاضل وعلم ثاقب . وهذا مما يتكسب به كثير من  
أهل هذا الدهر ويجعلونه وما جرى مجراه من ثلب الناس  
وطلب معايهم سيئاً للترفع وطلباً للرياسة . وليست اساءة  
من أساء في القليل وأحسن في الكثير مسقطه إحسانه ،  
ولو كثرت اساءته أيضاً ثم أحسن لم يقل له عند الاحسان .  
أسأت ولا عند الصواب أخطأت والتوسط في كل شيء .  
أجل والحق أحق أن يتبع . »

فهذا هو طابع الانصاف وآية التحرر عند الحكم  
والنقد . ولو أنك جئت بأعظم النقاد مكانة في العصر الحاضر  
من درسوا في أرق الجامعات وأخذتهم بوضع مذهب محكم  
للقدر الأدبي لما عدوا ما شرعه أبو الفرج منذ أكثر من  
الف عام .

وشأن أبي الفرج مع المغنين من حب النصفه وروح  
العدل المتمكن شأنه مع الشعراء فانت تراه صور اسحاق  
ابن ابراهيم الموصلي تصويراً يكاد يخرج به عن عداد الناس  
فيسبق إلى ذهنك أن المؤلف ستخونه البراعة عند الكلام  
على قريع اسحاق وهو ابراهيم ابن المهدي ولكنك تكاد  
تنسى اسحاق إذا ما أوغلت في ترجمة ابراهيم وثر عليك  
أبو الفرج درره وأحاطك بحجوه وذهب يعرض عليك صوراً  
مختلفة تقر العين وتبهج النفس وتستولي على الفؤاد .

هذا يقل من كثير . ونطرة من بحر . والمامة سريعة  
لبعض مذاهب أبي الفرج الأصغرها في التأليف وطرقه  
في التصنيف . أكتبها ونشوة الطرب تستخفي ، ونفحة  
السرور تهز عواطفك أن وفيت بما كتبت هذا الأديب  
الأكبر بمض حقه على الخاصة وقت يحظ يسير من الشكر  
له على ما طوق به رقاب الأدباء وأعجزهم به عن الوفاء بما  
هو أهله من الشكر والثناء .

## حماران !

روى عن أسلم ١٠٠ قال : مرّ بي عمر رضى الله عنه وأنا وعاصم نغنى موقف وقال : أعيدا علىّ فأعدنا عليه وقلنا أينا أحسن صنعة يا أمير المؤمنين ؟ فقال : مثلكما كخماري العبادى . قيل له أىّ حماريك شر ؟ قال هذا ثم هذا ، فقلت له يا أمير المؤمنين أنا الأول من الحمارين ، قال أنت الثانى منهما .

## قاض مغر

ولّى قضاء مكة الأوقص المخزومى فما رأى الناس مثله فى عفافه ونبله ، فانه لنا ثم ليلة فى جناح له إذ مرّ به سكران يتغنى بصوت للغريض ، فأشرف عليه فقال : يا هذا شربت حراماً ، وأيقظت نياماً ، وغيت خطأ ، خذه عني ، فأصلحه له وانصرف .

## كل كريم طروب

قال معاوية لعمر بن العاص إمض بنا إلى هذا الذى قد تشاغل باللهو وسعى فى هدم مروءته حتى نعيب عليه فعله - يريد عبد الله بن جعفر بن أبي طالب ، فدخل عليه وعنده من المغنين سائب خاثر وهو يلقي الغناء على جوارى لعبد الله ، فأمر عبد الله بتنحية الجوارى لدخول معاوية ، وثبت سائب مكانه . وتنحى عبد الله عن سريره لمعاوية ، فرفع معاوية عنراً فأجلسه إلى جانبه ثم قال لعبد الله أعد ما كنت فيه ، فأمر بالكراسى فأقيت . وأخرج الجوارى فتغنى سائب بقول قيس بن الخطيم :

« ١ » مولى سيدنا عمر رضى الله عنه



ديار التى كانت ونحن على منى

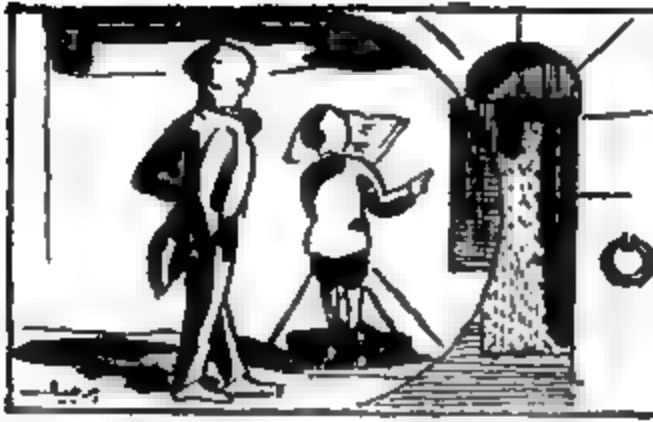
تَحُل بنا لولا نَجاء الركائب  
ورده الجوارى عليه ، فحرك معاوية يديه وتحرك فى مجلسه ، ثم مدّ رجله فجعل يضرب بهما السرير .  
فقال له عمرو : اتد يا أمير المؤمنين فان الذى جدت لتلحاه أحسن منك حالا ، وأقل حركة ، فقال معاوية : اسكت لا أبالك فان كل كريم طروب .

## كاروزو فى المطبخ

كان كاروزو المغنى الايطالى المشهور كلفاً بالمكرونة مشغوقاً بها ، فدخل مرة أحد المطاعم فى لندن . فقدم إليه مكرونة لذيذة الطعم ، متقنة الطهى ، جيدة الصنع . بلغ من إعجابه بها إن توجه بنفسه إلى المطبخ ليشكر إلى الطاهية مهارتها ونبوغها فى قها ثم نفحها نفوداً جزاء لها وزودها بتذكرة فى الأوبرا لتسمع غناؤه .

غير أنها قبلت منه التذكرة فى جمود وتردد وقالت له : يا سيدى ليس لدى من الوقت ما يسمح لى بالتوجه إلى الأوبرا لسماحك ، فان أردت إكرامى فغنى الآن صوتاً هنا ، وفى المطبخ .

فخلع كاروزو ياقة قميصه واستند إلى منضدة المطبخ وأخذ يغنى غناء حلواً ، قل أن غناه فى الأوبرا ، حتى كاد يذهل عقول سامعيه .



# مركز الموسيقى

## مبادئ الموسيقى النظرية

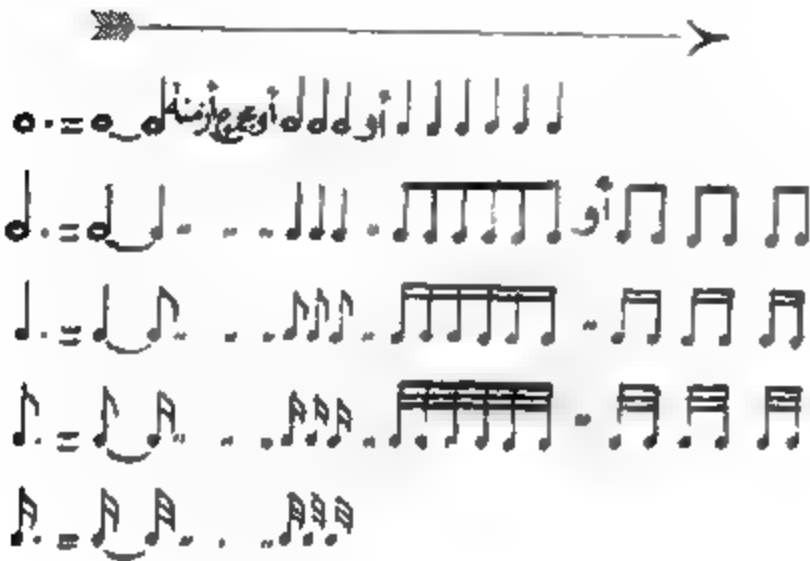
### الدرس الخامس



#### العلامات المنقوطة

توضع نقطة إلى يمين رأس العلامة الموسيقية يكون الغرض منها إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوي نصف مقدار زمنها الأصلي، وبمعنى آخر، تصبح قيمة هذه العلامة، وتسمى بالعلامة المنقوطة، مساوية لثلاث علامات من التي تليها في صغر الزمن، بدلا من اثنتين.

وتوضيحا لذلك نضرب الأمثلة الآتية :-  
« قرا من اليسار لليمين »

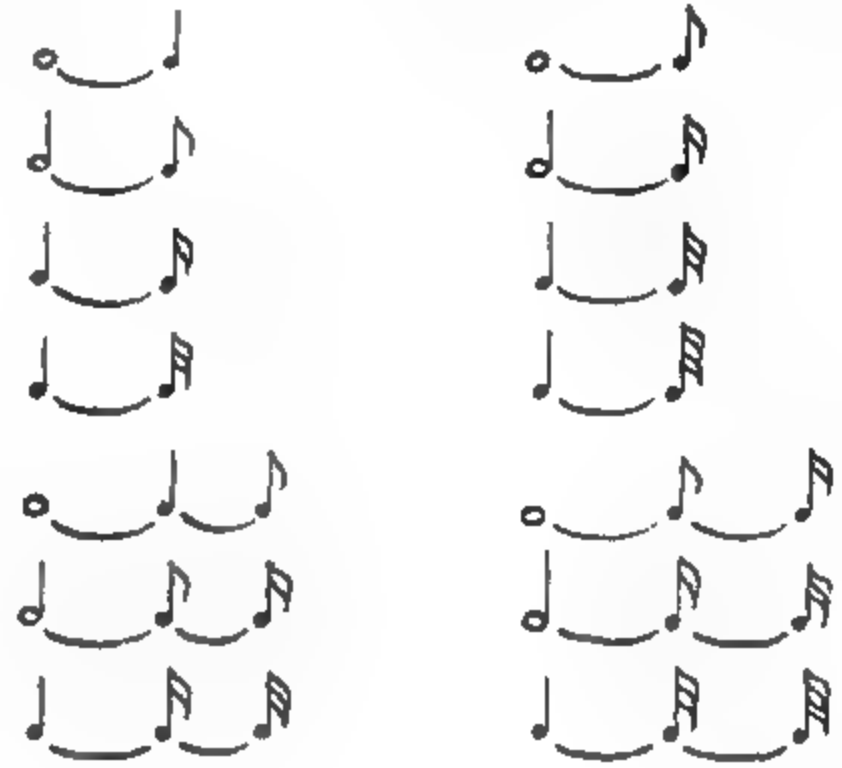


وهكذا

وقد توضع إلى يمين رأس العلامة الموسيقية نقطة تزيد على الواحدة، قد تكون اثنتين أو ثلاثا. ويكون مدلول النقطة الثانية إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوي نصف مقدار إطالة النقطة الأولى لمقدار الزمن الأصلي، وبمعنى آخر: النقطة الثانية تقيل الزمن بما يساوي ١/٢ مقدار الزمن الأصلي للعلامة. فإذا وضعت إلى يمين رأس العلامة نقطة ثالثة كان مدلولها إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوي نصف مقدار إطالة

#### الرباط

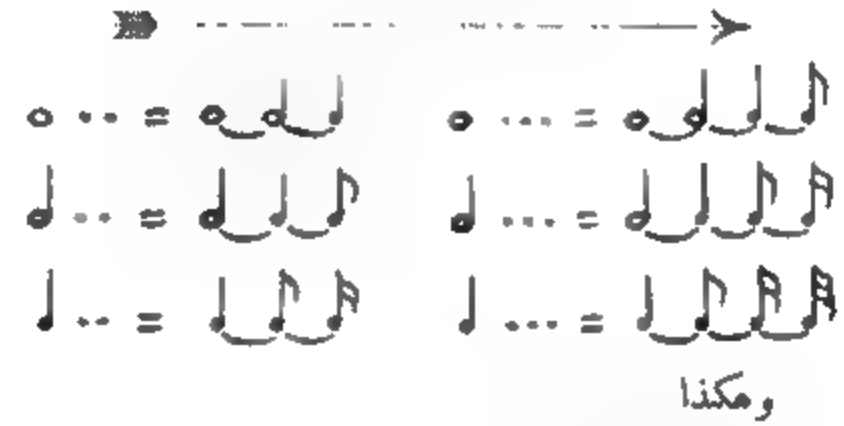
كثيرا ما توضع بين علامتين، أو أكثر، من العلامات الموسيقية، المتحددة في الدرجة الصوتية، إشارة تسمى « الرباط » وترسم هكذا — ومعناها وصل أصوات هذه العلامات وربط مقاديرها الزمنية. مثال ذلك :



وهكذا

وباستعمال هذا الرباط يمكن التعبير عن أزمنة يتعذر التعبير عنها بأحد الأشكال المعروفة للعلامات الموسيقية السابق شرحها. وفي الجمل الموسيقية قد نجد « الرباط » بين علامات موسيقية دون أخرى، ويكون معنى هذا اتصال العلامتين، أو العلامات التي يصلها الرباط فقط مع بقاء العلامات الأخرى منفصلة. هكذا : —

النقطة الثانية للزمن وبمعنى آخر : النقطة الثالثة تطيل الزمن بما يساوي  $\frac{1}{8}$  مقدار الزمن الأصلي للعلامة وتوضيحاً لذلك فنضرب الأمثلة الآتية :-  
وتقرأ من اليسار لليمين .



وهكذا

الثلاثيات والنصفيات والرבעيات والخمسيات والدرسيات الخ وكثيراً ما يوضع تحت عدد من العلامات الموسيقية إشارة على شكل قوس ترسم هكذا      أو      وفي وسطها رقم حسابي 3 أو 2 أو 4 الخ ، وهذا رسمها

1 3 أو 2 4 أو 3 6 أو 4 8 الخ ويدل الرقم المرموز به في الإشارة على عدد العلامات الموسيقية التي يسرى عليها مفعول هذه الإشارة .

الثلاثيات

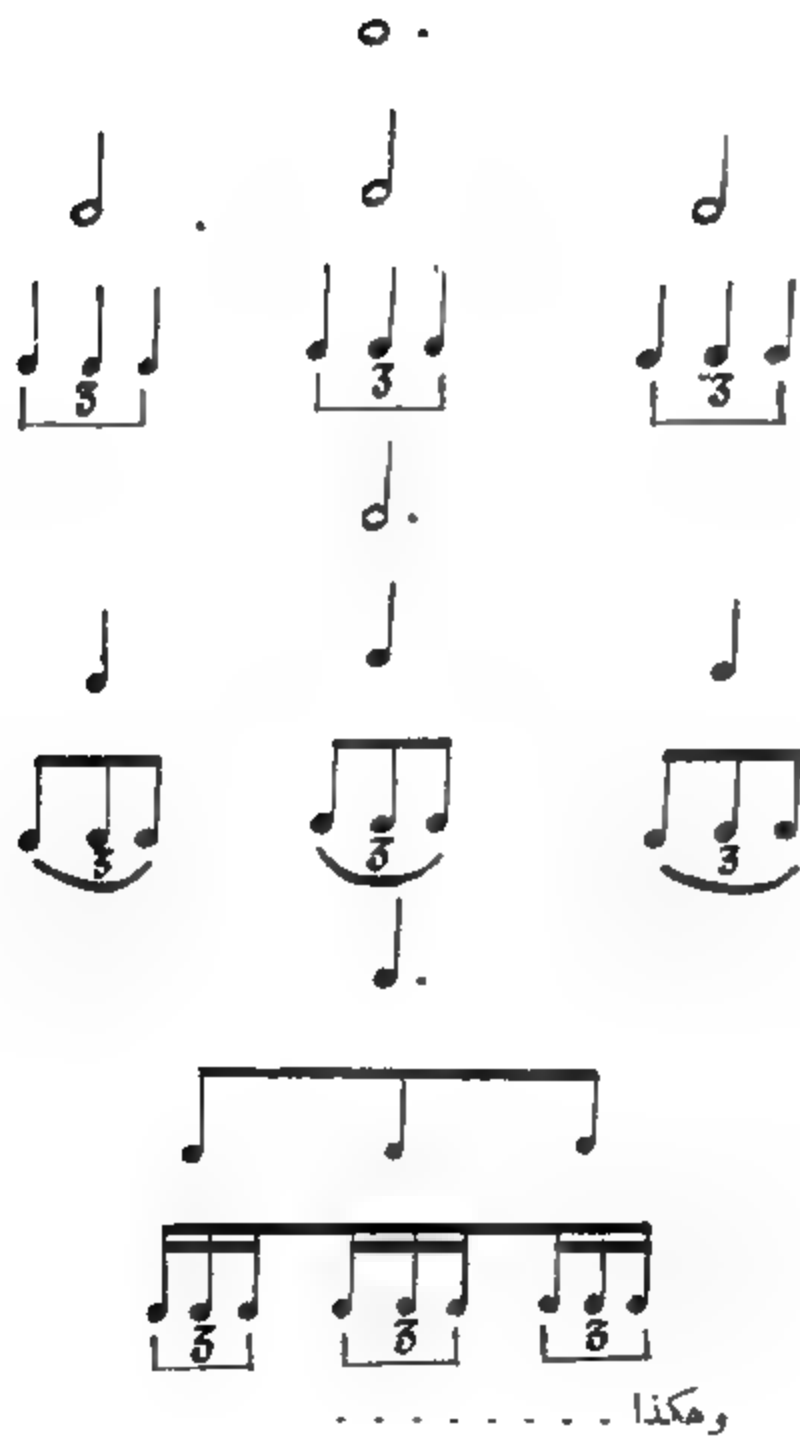
فإن احتوت الإشارة على الرقم 3 مثلاً ( هكذا 3 ) كان مدلول ذلك سريانها على ثلاث علامات موسيقية ، هي الموضوعه تحتها الإشارة ، وتؤدي هذه العلامات الثلاث في الزمن الطبيعي المخصص لعلامتين فقط من نفس هذه العلامات الخالية من تلك الإشارة ، وبمعنى آخر ، تدل هذه الإشارة على توزيع الزمن الطبيعي لعلامتين على ثلاثة أزمنة متساوية تؤدي في كل زمن علامة من العلامات الثلاث المرقوم تحتها بالإشارة 3 وتسمى هذه بالثلاثيات



وهكذا ....

ولزيادة الأيضاح نورد الأمثلة التالية مع استخدام العلامات

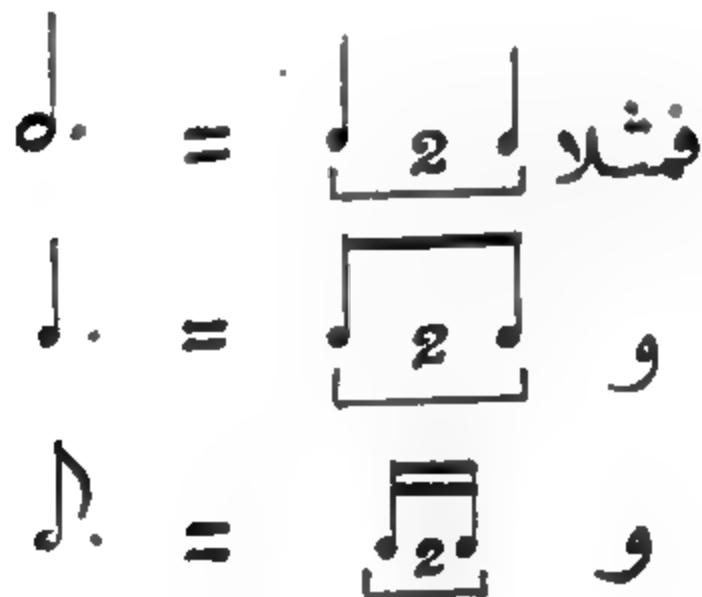
المنقوطة وإشارة الثلاثيات :-



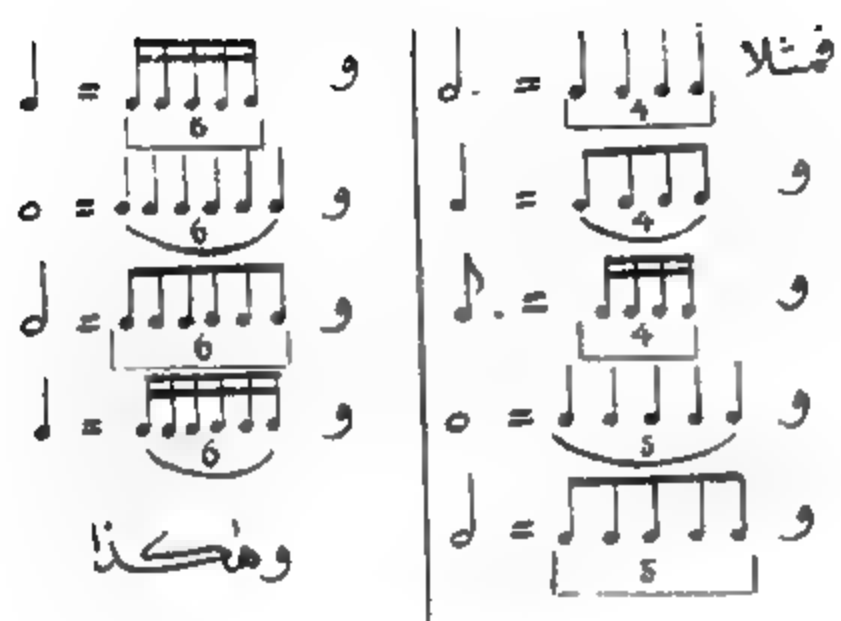
وهكذا .....

النصفيات

فإذا احتوت الإشارة على الرقم 2 ( هكذا 2 ) كان مدلول ذلك سريانها على علامتين موسيقيتين ، هما الموضوعه تحتها الإشارة ، وتؤدي هاتان العلامتان في الزمن المخصص عادة لثلاث علامات ، وتسمى هذه بالنصفيات .



وهكذا .....



وواضح مما تقدم أن زمن العلامة الواحدة في النصفيات يزيد على الزمن الطبيعي لمثل هذه العلامة ، في حين أن زمن العلامة الواحدة في الثلاثيات يقل عن زمن نفس العلامة في حالتها الاعتيادية .

الرابعيات والخمسيات والسترييات الخ

وعلى نحو ماسبق من البيان يمكن أن يرمز بالرقم 4 أو 5 أو 6 الخ ، للدلالة على تقسيم الزمن إلى أربعة أجزاء أو خمسة أجزاء متساوية ، أو أكثر . وتسمى هذه بالرابعيات أو الخمسيات أو السترييات الخ

## قبل شراء راديو جربوا

زنجيت

وكيل مصر

عمانويل كوكينوس

وشركاه

٢٦ شارع فؤاد الاول بمصر

تليفون ٤٠٢٢٥  
٤١١١٦



Nouveaux modèles 1935

OXDES COURTES, MOYENNES ET LONGUES

Agents Généraux exclusifs pour l'Egypte EMMANUEL COKKINOS & Co.

Place "Fouad I" côté du Palais National - Tél. 41116 - B.P. 1720

راديو

الماركة العالمية الشهيرة

دقة في الصنع

صفاء في الصوت

موجة قصيرة

ومتوسطة وطويلة



ملحوظة : في الاشارة بكورة عزف النواز المزود من الادب ان حسبما تهاهوا الى اسفل

نظم الأستاذ الحاج محمد الهراوى

( ٢ )

لَيْسَ يَفِينَا التَّرَفُ  
أَشْأَخِي المِهْنُ  
كُلُّ يَوْمٍ فِي ارْذِيَاذِ  
حَسَنَاتٍ وَمِثْ  
مَنْ كَسَا النَّاسَ حَرِيرًا  
مَنْ سَوَى الصَّانِعِ مَنْ

نَحْنُ أَرْبَابُ التَّحْرِفِ  
وَلَنَا كُلُّ الشَّرَفِ  
فَضْلُ صُنَاعِ الْبِلَادِ  
وَلَعُمُ فِي كُلِّ وَاذِ  
مَنْ بَنَى لِلنَّاسِ دُورًا  
مَنْ حَسِبَا الْقُوَّةَ وَفِيرًا

( ١ )

لَيْسَ يَفِينَا التَّرَفُ  
أَشْأَخِي المِهْنُ  
فِي أَسَالِبِ الصَّنَاعَةِ  
نَهْضَةٌ فِي كُلِّ فَنِ  
كُلُّهَا جَدُّ جَدِيدِ  
لَيْسَ يَثْنِيهِ الزَّمَنُ

نَحْنُ أَرْبَابُ التَّحْرِفِ  
وَلَنَا كُلُّ الشَّرَفِ  
نَحْنُ أَهْلُ اللَّزَاعَةِ  
وَلَنَا فِي كُلِّ سَاعَةٍ  
نَحْنُ قَوْمٌ نُسْتَفِيدُ  
عَزْمُنَا عَزْمُ الْحَدِيدِ

( ٣ )

لَيْسَ يَفِينَا التَّرَفُ  
أَشْأَخِي المِهْنُ  
نَحْنُ وَالِدِينُ إِمَامُ  
فِي الْجُورِ أَوْ ثَمَنُ  
قَدْ كَتَبْنَا عَلَيْنَا  
هُوَ حَقُّ الْوُطَنِ

نَحْنُ أَرْبَابُ التَّحْرِفِ  
وَلَنَا كُلُّ الشَّرَفِ  
نَحْنُ وَالْعَهْدُ زِمَامُ  
لَيْسَ يَرْضِينَا التَّحَرُّمُ  
إِنَّ لِلْأَوْطَانِ دِينًا  
كُلُّ شَيْءٍ فِي يَدَيْنَا

مطبوعات التفتيش الموسمي  
وزارة المعارف المصرية

د و رف ت ت ت ت س ی رف ح یل با آر ن غ

ن غ هن م یل غ تا ن آن رف ش ش کل تا

ل و عه تا م یل سا ا فی عه را ب یل ل اد

ن غ ف کل فی تن ش نه عه سا ل کل فی تا

م عن دید جد ما ل کل جد ت نس م فد

ن ح من ر هر ی یث س لی دید ح مل عر با

ل و رف ت ت ت ت ن ی س ی رف ح یل با آر

ل ص هن م یل ع تا ن آن رف ش ش کل تا



## قسم التخصص في تدريس الموسيقى للبنات

ستشبه الوزارة ابتداء من العام الدراسي ١٩٣٥ - ١٩٣٦ ، قسماً للتخصص في تدريس الموسيقى يلحق في الوقت الحاضر بمدرسة المعلمات الأولية الراقية بشبرا على ألا يزيد عدد الطالبات اللاتي يلحقن به سويّاً عن عشر طالبات . ويشترط في القبول في هذا القسم الحصول على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثالث ، أدبي أو علمي ، أو ما يعادلها والنجاح في امتحان مسابقة في الموسيقى ( العزف وقواعد الموسيقى والغناء الصولفائي ) وفي الكشف الطبي والاختبار الشخصي للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس .

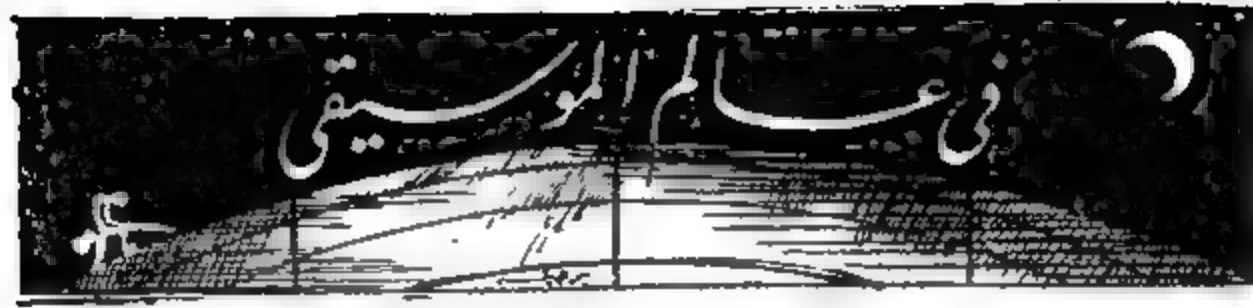
فاذا لم يتوفر العدد الكافي من اللائقات الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان ينظر في قبول اللائقات من الحاصلات على شهادة أقل عند الضرورة . ومدة الدراسة في هذا القسم سنتان . وتقبل الطالبات في هذا القسم بالمجان ويصرف لهن الغذاء ظهراً .

فعلى من ترغب اللحاق بالقسم المذكور أن تقدم إلى حضرة ناظرة مدرسة المعلمات الأولية الراقية بشبرا الكاتبة بمراسل الجبابي بشارع قواد بشبرا الأوراق الآتية :-

- ١ - طلباً على الاستمارة رقم ٣٤ د . هـ . التمغة ، ويمكن الحصول عليها فظير دفع ثلاثين مليماً .
- ٢ - الشهادة الدراسية الحاصلة عليها أو تعهداً بتقديمها عند تسلمها .
- ٣ - شهادة الميلاد أو صورتها الرسمية .
- ٤ - شهادة بحسن السير من ناظرة آخر مدرسة كانت بها الطالبة إذا كانت قد تعلمت بمدرسة غير أميرية .
- ٥ - تعهداً كتابياً ، بلاشتراك مع والدها أو ولي أمرها ، بالاشتغال بالتدريس مدة أربع سنوات ويمكن الحصول على هذا التعهد من المدرسة .

وعلى راغبات اللحاق بالحضور بالمدرسة المذكورة في الساعة الثامنة من صبيحة يوم السبت ٢١ سبتمبر سنة ١٩٣٥ لاجراء الكشف الطبي .

وسيدأ امتحان المسابقة المذكور بالمدرسة في الساعة الثامنة من صبيحة يوم الاثنين ٢٣ سبتمبر سنة ١٩٣٥ . وتبدأ الدراسة في يوم ٥ أكتوبر سنة ١٩٣٥



## مدرسة المعهد

نفيضة الامتحانات

ننشر فيما يلي أسماء طلبة المعهد الناجحين في امتحانات آخر هذا العام الدراسي مرتبة حسب الحروف الهجائية .

### قسم التخصص

نقل إلى السنة الثامنة ( السنة الثالثة من قسم التخصص )

اسماعيل العقاد . عبد المنعم عرفه .

ونقل إلى السنة السابعة ( السنة الثانية من قسم التخصص )

محمد عماد الدين صبيح .

### القسم العام

أتم دراسة القسم العام ويمنح شهادة اتمام دراسته ( ينقل إلى السنة الأولى قسم التخصص )

أحمد يومي . محمد شرف الدين .

ونقل إلى السنة الخامسة .

اسماعيل محمود سالم . محمد أحمد أحمد . محمد عبد الوهاب .

محمود عيسى غنيم .

ونقل إلى السنة الرابعة .

أمين فهمي . حسنى ابراهيم . عبد الحليم نوريه . عطيه محمود .

محمود طه . محمود نور الدين .

ونقل إلى السنة الثالثة .

أحمد رمزي . أحمد محمد صدق . محمود احمد . محمد جمال

الدين أبو علي .

ونقل إلى السنة الثانية .

توفيق علي زيدان . محمد توفيق العفني . محمد شفيق

محمد عبد المنعم . محمد صادق .

ونقل إلى السنة الأولى .

اسماعيل محمود حسني . الفونس أمين . حامد أحمد

عبد الهادي . حامد مصطفى . سعيد عبد العزيز . فؤاد

محمديومي . محفوظ احمد الشريف . محمد حسن فرغل .

محمد سعد الدين محمد مأمون . محمد عوض . محمد فرج عيد .

محمود عبد الحميد عشري . محمود شوقي . يوسف عبد القادر

ونقل إلى السنة الأولى من طلبة المصروفات .

أحمد السيد عفيفي . عبد العظيم حمزة . عبد الفتاح

عبد العظيم . محمد السيد علي . محمود شكيب

ونقل إلى السنة السادسة من طلبة آلة الكمان فقط .

صالح صفر . عبده صفر . علي علي سالم .

وإلى السنة الثانية .

صالح سري .

أما الطلبة الذين لهم الحق في امتحان البور الثاني فيسؤدونه

في منتصف شهر سبتمبر القادم قبل ابتداء العام الدراسي الجديد

### بعثات موسيقية

قررت وزارة المعارف العمومية إيفاد اثنين للتخصص في الترية

الموسيقية وما يتعلق بها في إنجلترا وألمانيا لمدة أربع سنوات من

الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان أو دبلوم المدرسة

السنة أو مايعادلها من الشهادات الدراسية الأجنبية بحيث

تكون درجة إجادة صاحبها للغة العربية قراءة وكتابة عند

مستوى حملة شهادة الدراسة الثانوية قسم أول على الأقل .

ويشترط فيمن تتقدم لهذه البعثة أن تكون حاصلة على الشهادات

الدراسية المشار إليها ومؤهلات في الموسيقى ثبت أنها قطعت

في دراسة هذا الفن مرحلة كافية لتابعة الدراسة في الخارج .

# سيف

## نتيجة سابقة العدد الماضي

### المسابقة

نشرنا بالعدد السابق ثلاث جمل موسيقية مقتطعة من مقطوعات موسيقية وطلبنا ذكر اسم القطعة الموسيقية التي اقتطف منها كل جملة من هذه الجمل الثلاث .

\*\*\*

### الاجابة

#### الجملة الموسيقية الاولى :

مقتطعة من الموشحة - مقام راست - العيون الكواسر .  
« وهي مطلع الموشحة »

#### الجملة الموسيقية الثانية :

مقتطعة من الخانة الثانية من بشرف حجاز همايون ولي دده .  
« وقد نشر بالعدد الثاني من المجلة »

#### الجملة الموسيقية الثالثة :

مقتطعة من الخانة الثالثة من سماعي حجاز يوسف باشا .  
« وقد نشر بالعدد الثالث من المجلة »

## وقد فاز بالاجابة الصحيحة في هذه المسابقة

كل من

حضرة حامد طه العبد أفندى

حضرة محمد على سليمان أفندى

٢٢ شارع محرم بك بالاسكندرية

كاتب بقلم التعليم بمجلس مديرية بني سويف

ولكى تصل . الموسيقى . إلى وجه الحق في تعيين الاول والثاني اقترعت بين حضرتيهما ففاز بالاولوية

حضرة محمد على سليمان أفندى فته

آلة عود (١)

أما الجائزة الاولى فهي :

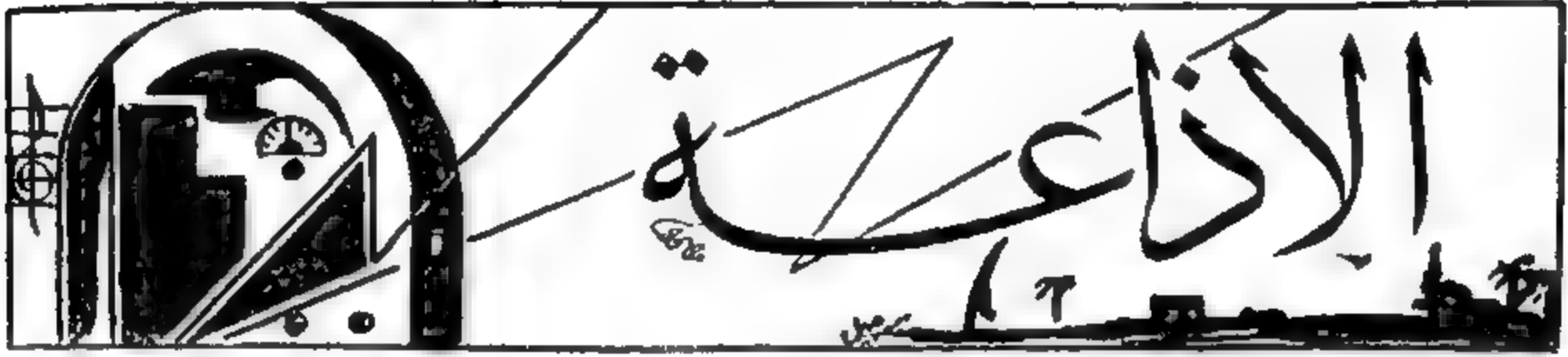
نسخة من كتاب دراسة القانون واشتراك نصف سنة في المجلة

والجائزة الثانية هي :

(١) مهداة من محلات بوزناخ



يطلب من دار المطبوعات الراقية ٩ شارع زكى بالتوفيقية بمصر



هذا باب قصدنا فيه إلى أسمى ما يؤديه معنى النقد ، فلا نخفي حسنة يجب إعلانها ، ولا تستر على سيئة ينبغي بيانها ، ذلك بأن النقد إصلاح يقتضى المصلح أن يجود ، ويستلزم المصير أن ينصلح .  
وسيل ، الموسيقى ، فى ذلك ، الأخذ باللين والرفق ، حتى يتبين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ، لا تخاف لوماً ، ولا تخشى ثريباً .  
لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفواً من القاد ، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .  
وقد واثقنا أحد حضرات المندوبين بملاحظاته على الاذاعة فى الأسبوعين العارطين ، ننشرها له ، مقدرين جهده ، شاكرين له فضله .  
« إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقى إلا بالله .  
المحرر

سيدى الأستاذ المحترم ....

أغاني الشيخ سيد درويش

تحت هذا العنوان قرأت مقالا بالعدد الأخير من مجلة الموسيقى الغراء وفيه تعجبون من عدم إذاعة أغاني المرحوم والدى وتنسبون لى بأنى اتفقت مع محطة الاذاعة على عدم إذاعتها ، مع إجادة الكثيرين من المطربين لها . والخبر على هذه الصورة لا يتفق والحقيقة إذ أنى سمعت غير مرة ، وأعتقد أنكم سمعتم مثلى ، أن الكثيرين ممن يؤدون هذه الاغاني لا يتفق أداؤهم مع الأصل ، وباليتم يتصرفون فيها تصرفاً معقولاً يقبله الذوق الموسيقى ويرتاح إليه كل من سمع ألحان الفقيه على حقيقتها بل بالعكس كنت أسمع اللحن فأذوب حسرة على المسخ والتشويه اللذين كان يشعر بهما العامى فى هذا الفن قبل غيره من المتعلمين لذلك اضطررت أن أشعر المحطة رسمياً بعدم إذاعة أغاني المرحوم والدى على هذه الصورة .

ولما سمعت مثل ما بلغك مما جعلك تنحى فيه باللائمة على طلب إلى الأستاذ مدحت عاصم أن أصرح لفرقة الأستاذ عبد العزيز خليل بإذاعة ألحان رواية « عبد الرحمن الناصر »

أشرنا فى العدد الماضى ، بناء على ما اتصل بنا من تلق فيهم من أهل الفن ، أن محمد افندى البحر نجل فقيد الموسيقى المرحوم الشيخ سيد درويش اتفق مع محطة الاذاعة على ألا تذيع على الجمهور شيئاً من أغاني أبيه ورجعنا عليه باللوم فى ذلك ، تقديراً لفن المرحوم وتخليداً لذكراه .

فتلقينا من حضرته رسالة فى هذا الموضوع ننشرها له هنا ، شاكرين له غيرته على الفن ومحافظة على تراث أبيه فانه بذلك دل على وفاء وبر لا يستبعدان من مثله .

هذا وسنعالج ما يكفل إذاعة ألحان المرحوم الشيخ سيد درويش وبصون كرامته الفنية فى تلك الاذاعة . ونهيب بأماثل الموسيقيين أن يلبوا نداء البحر افندى حتى تقوم الحجة ويتضح السيل .

وكان ذلك بتاريخ ٣٠ مايو سنة ١٩٣٥ . وهنا أقف برهة لأجعلك حكماً على ما سمعت .

هل إذا كان الأستاذ محمد عبد الوهاب لائماً على تصريحى هذا فهل يكون محقاً ؟...

وهل إذا كان الأستاذ عبد الوهاب مخطئاً فى انتقادى هذا فهل سكوته عن انتقادى فى تصريحى للأستاذ سيد مصطفى بأداء ألحان المرحوم والذى فيه محاباة ، مع ملاحظة أن التصريح المذكور أعطيته بصفة دائمة ومن زمن بعيد ، ولم ينتقدنى أحد على ذلك .

وأخيراً أعلن على صفحات هذه المجلة المحبوبة بآنى مستعد لأعطاء مثل هذا التصريح لكل من تتوسمون فيه حسن الأداء . حتى لا يقال عنى بآنى أعمل على عدم نشر أغانى المرحوم والذى الذى أعتقد أنه ليس لى غاية فى هذه الحياة سوى العمل على إحياء ذكره .

وتقبلوا تحياتى واحترامى

محمد البحر

بجل المرحوم الشيخ سيد درويش

\*\*\*

نشاط

نشكر لبعض المذيعين تقديرهم للنقد النزيه للأذاعة فى مجلة « الموسيقى » . فإنهم بذلك قد تحققوا أن « الموسيقى » تؤدى رسالتها مخلصه إلى الفن والجمهور . ولقد بدأ بين صفوفهم نشاط ظاهر يتجلى الآن فيما يذيعون من أغان وألحان وأصبحوا يراعون عدم تكرار الموشحات والبشارف وطفقوا يذكرون منها عدداً كبيراً ويختارون من بينها ما تحلو إذاعته وتستسيغه الأذان . ونحن نفتبط بذلك كل الاغتراب ونحمد لهم جهدهم وندعوهم إلى المشاورة على الاحسان والابادة .

هههه

تعرض إلينا بالأساسة كاتب ، ما كنا لنفكر فيه ، أو نشير إليه . لولا احترامنا للمجلة التى نشرت له .

وليعلم هو وأمثاله أن « الموسيقى » لا تنقد إلا عن حق ، وليس من مبدتها أن تمارى فيما تعلم ، ولا أن تناقش فى الجهر بالحق .

وخير له وأمثاله أن يشغل نفسه بما يصلحه ويفيد منه أدباً وثقافة .

الوقت والإذاعة

لنا أن نذكر بمزيد الإعجاب أن من الفضائل التى تغبط المحطة عليها وتوليها الاعتبار الأول مسألة ضبط الأذاعة سواء أكان فى بدتها أم فى منتهاها الأمر الذى كثيراً ما يضير المذيعين المطربين . فقد لاحظنا أن بعضهم يختلط عليه الوقت فى الأذاعة فيبدأ متباطئاً يردد الحركات متى وثلاث . حتى إذا ضيق عليه الوقت . كلفت . باقى اللحن دفعة واحدة وبسرعة وانتهى بنا إلى « القفلة » فاذا بها سقيمة غليظة . كان ذلك فى إذاعتين من السيدة سكينه حسن فى مساء ٢٦ يونيه سنة ١٩٣٥ ومن عبد الغنى السيد فى مساء ٢٧ يونيه سنة ١٩٣٥

كيف نسمى القطع الموسيقية

تذاع علينا من وقت لآخر ، قطع موسيقية صامتة يرتجل لها مؤلفوها أسماء يتخيرونها لكل قطعة . ويظهر أنهم تباروا فى ذلك وذهبوا ينعنون القطع بما شاء لهم من أسماء وأوصاف . وكثيراً ما رأينا اسم القطعة يبعد عن معنى موسيقاها وستولى إن شاء الله مناقشة كل منها فى الأعداد التالية .

لم يحن بعد الوقت لموسيقينا أن يبالغوا في التسمية بهذا الشكل وعندى أنه يجدر بهم أن يسموها بأسما. أعلام خير لهم من أن يتورطوا في معان عويصة ويضطروا إلى تصويرها بالموسيقى : من منهم يتمكن من أن يصف بالموسيقى الصبر أو الفرع ، أو الأمل أو الألم إلى غير ذلك مما يطلقونه على مقطوعاتهم . وهم لما ينضجوا ويستكملوا ثقافتهم الفنية ؟

أحمد عبد القادر

مغن ناشئ تلقى الموسيقى ، إلى حين ، بمدرسة المعهد صوته جميل سليم ، ولكن الفن الذى فيه على وتيرة واحدة يغنى فى طبقة مخصوصة لا يميل إلى الصعود بخنجرته هنا وهناك . وأنت أيها القارىء إذا سمعته تكاد لا تفرق بين « أنا أحبك وانت تحبني » وبين « عودة الحجاج » وبين « ياللى منامك سهاد »

سمعناه فى مساء ٩ يولية حيث غنى لنا ثلاث وصلات الأولى من مقام الراست ، والثانية من العراق ، والثالثة من النهاوند كان من الممكن أن تنال شيئاً من الاستحسان لولا النشاز الذى تيناه فى الآلات عند التنقل بين اللزمات

ازاعة الموشحات

جرت التقاليد بين المطربين والمطربات بأن يغنوا الوصلة الغنائية بالترتيب المعروف : التقاسيم والبشرى والموشحة والدور ، وكانوا ولا يزالون يزعمون أن الموشحة هى الطريق الموصل إلى الدور المراد غناؤه . لذا وجدناهم يؤدونه تأدية فرعية لا أصلية ، فالأصوات كلها تشد فيه بعضها بعضاً ، وجلبة الموشحة ، والضرب بالرق ، كل ذلك

يدعو إلى خلط ألفاظ الموشحة خلطاً تكاد لا تثبت منه أى معنى يلذ السامع

لذا نرجو ألا تعتبر الموشحة كذلك بل تغنى كأنها قطعة قائمة بذاتها لها شجوها الخاص ولا بد أن تودى بعناية ودقة كما يلزم أن تغنى الموشحة كلها لاجزاء منها ، ويأجبذا لو تغنى « الخانة » أيضاً مع موشحتها وتضبط الأصوات وتربط بها الضروب والأوزان ، وإذا ذاك لا يدعو سماعها إلى السأم والملل ويقبل الناس على استيعابها لفظاً ومعنى خصوصاً إذا علمنا أنها من الأدب العالى ومن النظم الجزل .

المطربون واللغة العربية

يلاحظ أن بعض مطربينا ومطرباتنا فى حاجة إلى ثقافة عربية خاصة تجعلهم فى مأمن من الخطأ فى إذاعتهم أغانيهم على العموم . وإنى أرجو أن يشمر حضراتهم عن ساعد الجد ويقبلوا على اللغة العربية يدرسونها ويتلقون أصولها مدعين ذلك بكثرة الاطلاع فيها فأنهم من غير شك يشعرون بتقديم فى الأداء الصحيح والنطق الواضح ويزدادون ثقة بأنفسهم فيدرون عن سمعهم سهام النقد فلا يقال إنهم يغنون ما لا يفهمون .

كنت قد أحصيت لبعضهم عدة غلطات فى إذاعتهم رأيت أن أحفظ بها هذه المرة حتى تصل همسى هذه إلى آذانهم .

واليك رأيي فيهم من هذه الناحية :

١ - أم كلثوم :

تنطق القصائد والمونولوجات وجميع الألحان باللغة العربية الفصحى وتكاد تكون الوحيدة التى تغفل فى



صحيحة ، ثقافته العربية متوسطة ، يهتم باللحن أكثر من اهتمامه باللغة .

٨ - ابراهيم عثمان:

ترديده عدداً مخصوصاً من الأدوار وتخصه فيها جعله لم يلم بمعناها بمعنى المدة . ولسنا نعلم مدى استيعابه لمعاني الأغاني الجديدة التي يكرها هو كرها شديداً وربما كره من غناها .

٩ - عزيز عثمان:

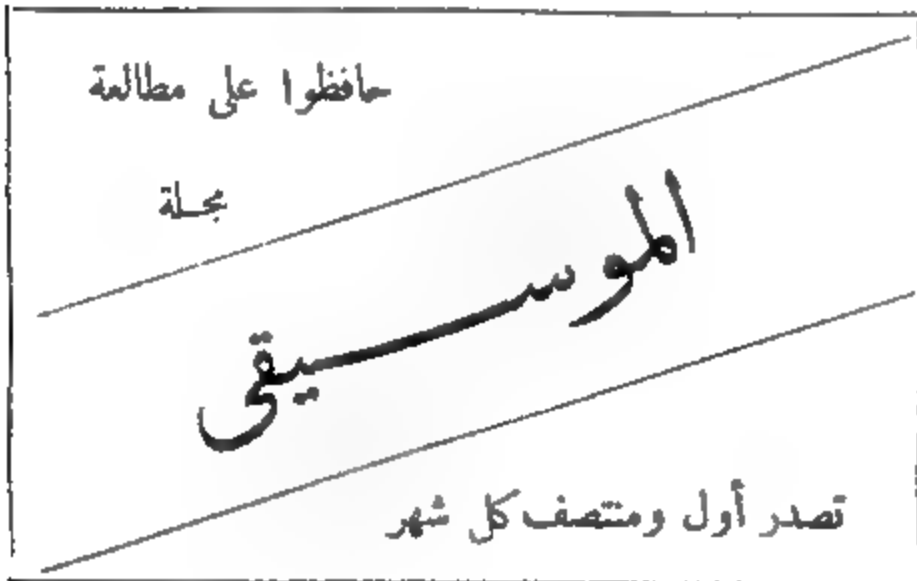
يبدو أنه يفهم ما يغنيه وربما كان ذلك لا لقوته في اللغة ولكن لميله الشديد إلى مافي التغنى بها من أساليب تصادف هوى في نفسه ويرتاح لها أكثر من غيره

١٠ - عبد الغنى السيد:

أشد المغنين حاجة إلى تصحيح لغته وإتقان شكلها فليجتهد .

١١ - احمد عبد القادر:

لا يمتاز عن سابقه وله أن يذل جهده فيتنقى اللوم .



معانيها وتفهم أسرارها ولها آراء خاصة يعتد بها فيما يعرض عليها للفناء .

٢ - نجاة :

تحافظ على اللغة وأشك كثيراً في أنها تفهم معنى غنائها .

٣ - نادرة :

تستفيث اللغة العربية من إذاعتها وكثيراً ما هرب منها اللفظ الصحيح .

٤ - محمد عبد الوهاب :

ينطق صحيحاً ويعنى بوضوح ويخرج الألفاظ بنجاح أما المعنى فحسبه فيه أنه كان من تلاميذ شوقي ، تلقى الثقافة على يديه وفي مجلسه .

٥ - صالح عبد الحى :

يعنى الأدوار والقصائد والموشحات كما تعلمها سواء أكانت صحيحة أم غلطاً ، ولا يعنى بضبطها من ناحية اللغة .

٦ - محمود صبح :

من المتكئين في اللغة لفظاً ومعنى ويعنى بوضوح وجلاء وثقافته مكتسبة من القرآن الكريم الذى يحفظه ويجيد ترتيله

٧ - محمد صادق :

يحسن انتقاء القصائد والمونولوجات التي يلحنها ويلقيها

# برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من ١٤ يوليو سنة ١٩٣٥ إلى ٣١ منه

أغاني شعبية تلقىها سيده حسن

الثلاثاء ٢٣ يوليو

صباحاً حفلة كان منفرد - فاضل شوا

الأربعاء ٢٤ يوليو

مساء صالح عبد الحى

الخميس ٢٥ يوليو

فرقة موسيقى اليد المصرية بقيادة

محمد بدوى ومحمد الصبان

الشيخ على محمود ومذهبجيه

الجمعة ٢٦ يوليو

ظهراً أوكستر محمد حسن الشجاعى

مساء ابراهيم عثمان

السبت ٢٧ يوليو

مساء حياة محمد وتحتها

حفلة عود منفرد - رياض السنباطى

الأحد ٢٨ يوليو

صباحاً فرقة بلوك الحفر

مساء الشيخ على الحارث

الاثنين ٢٩ يوليو

صباحاً حفلة يانو منفرد - فؤاد حلى

مساء الآنة لى مراد

يانو منفرد

الثلاثاء ٣٠ يوليو

صباحاً كان منفرد - فاضل شوا

الأربعاء ٣١ يوليو

مساء صالح عبد الحى

قانون منفرد - كامل ابراهيم

الأحد ١٤ يوليو

صباحاً فرقة بلوك خفر بوليس مصر

مساء عبده السروجى

الاثنين ١٥ يوليو

الآنسة أم كلثوم

حفلة يانو منفرد

الثلاثاء ١٦ يوليو

صباحاً كان منفرد - فاضل شوا

الأربعاء ١٧ يوليو

مساء صالح عبد الحى

الخميس ١٨ يوليو

صباحاً كان منفرد - فاضل شوا

مساء أوركستر مدرسة فؤاد الأول

الثانوية بقيادة عبد الحميد توفيق

حفلة فلوت منفرد بمصاحبة

يانو «اتاسا»

مغنى وآلات - السيدة نادره

الجمعة ١٩ يوليو

ظهراً موسيقى مدرسة البوليس

مساء الشيخة سكينة حسن

السبت ٢٠ يوليو

مساء مغنى وآلات - محمد صادق

حفلة عود منفرد - رياض السنباطى

الأحد ٢١ يوليو

صباحاً كورس سيد مصطفى

مساء الشيخ محمود صبح

الاثنين ٢٢ يوليو

مساء عبد الفتى السيد



# موزار

MOZART

أضعه بين يديك وتحت تصرفك . إنه من أجود الأصناف  
وأحسنها صوتاً . هل تريد أن تجربه ؟

- يسرني ذلك ويشرح صدرى ، بارك الله عليك .

جلس موزار إلى البيانو واندفع يشجى القوم بنغمات  
تفيض رقة وحناناً ، أخذت بلب الأستاذ جلوك العجوز ،  
فانحدر بمقعده إلى جانب موزار ، يكاد يطير به الفرح  
والسرور .

وأفاض موزار ، فكأنما ينبوع من الإلهام قد تفجر ،  
فأروى بسحره السماوى تلك النفوس الظامئة المتعطشة إلى  
السمو الفنى وإلى الكمال . وأخذ موزار بحلاوة فنه فظل  
يتنقل من سحر إلى سحر ، ومن بُهر إلى بهر . ونفوس  
مستميه تتنقل معه بين السحر والبهر هائمة حيزى كأنما  
تurf في الملائ الأعلى ، حتى إذا عاودت الذكرى موزار ،  
اندفع يمزف الأسمى رزيناً ، ويوقمه على النغمات أنيناً ،  
هنالك فاضت العيون وسحت الآفاق ، وخر موزار من  
هول الأسى صريعاً .

يا للهول اسقط الفنان . وبُيت سامعوه فانعقدت

- أين ؟

- حفلة فى جمعية فىنا للفن الموسيقى ، يخصص دخلها  
للأرامل ويتألف الأوركستر فيها من ١٨٠ عازفاً ، ولا  
أعتقد أن أحداً من نوابغ العازفين ومشهورهم يمتنع عن  
الاشتراك معك خدمة للخير وبراً بالمحتاجين والفقراء .  
وفى هذه الحفلة تكسب ، ولا ريب ، رضا الجمهور عامة ،  
ورضاء القيصر خاصة ، وهو ما نسعى إليه .

- مستعد ، يا مولاتى ، لأقامة هذه الحفلة ، بل أصمم  
على إقامتها وبذل الجهد فيها ، إذا وافق المطران عليها .  
- برافو . . أما موافقة ذلك السيد العظيم فسنحصل  
عليها قطعاً ، ولكن قل لى : أى شىء تنوى عزفه فى ذلك  
الحفل ؟ وهل أعددت لذلك عدتك ، وأخذت أميتك ؟  
- مولاتى صاحبة العصمة ، سأعزف فى تلك الحفلة  
شيئاً صُغْتُه من ثلوب الناس ، فلا يعزف حتى تهتف قلوبهم  
وتصايح جوانحهم .

- ذلك مبتغاي ومنيتى . وإليك البيانو الخاص بى

أستهم ، وساد الحجرة سكون رهيب ، فكأنتها انقلبت  
ضرباً... يا للشفقة والحنان !! هذا الأستاذ جلوك تكاد  
تغرقه عبراته ، وتجرقه زفراته . يجيش بالبكاء ، بكاء  
الفرح الذي أحى فيه ميت الأمل . وبعث الرجاء  
المقطوع .

وغالب جلوك ثوران نفسه وانحدر إلى موزار يحتضنه  
بين ذراعيه ، يُقطع وجنتيه ثقيلًا ، ويقول في صوت  
تخفه العبث .

- أي ولدي وأستاذي موزار ! أعدت إلى سعادتي ،  
بل وجددت شبابي فأسمح لي أن أشكرك ، وأن أتمجد  
عظمة الله فيك .

فهنس موزار وعانق الأستاذ الأكبر ، وأطال عناقته  
فقال جلوك :

- هذه اللحظة يابني ، أجمل أيام حياتي ، الآن  
فليظهر الايطاليون ، وليتبجحوا بفنهم ، موزار ! أنت  
مخلد المانيا في موسيقاها ، أنت رافع ذكرها... أيتها  
الموسيقى الايطالية ! عليك رحمة الله .

خرج موزار من بيت النيلة تون مشيعاً بالاجلال  
والاحترام . مرموقاً بالرعاية والعناية ، يكاد كل قلب من  
قلوب مودعيه يقفز وراءه . أما النيلة وزوجها الكريم  
فقد شيعاه إلى الباب وهما يرجوانه ألا يقطعهما . وأن  
يديم مودتهما ويزورهما بغير سابق إخطار ، فشكر لها  
عطفهما واندفع يسير مشرد الفكر . هائم الخيال .

كان ذلك يوم أحد من أيام الربيع الجميلة التي تستحب  
فيها النزهة والرياضة ، فاختر موزار أن يقطع المسافة  
في أوبته سيراً على الأقدام فشى ، وبينما هو يقطع الخطى  
مشغول الخاطر ، مزدحم الأفكار ، إذ بفتاة في بزة حسنة  
ووجه جميل . تعترضه في طريقه وتقف أمامه قائلة :

- إن لم يخطئني الحدس فانت السيد موزار ، أنت  
هو ؟

تراجع الفنان مذعوراً . ولم يعرف أن يرد جواباً  
فقال :

- لا أدري إن كنت .

- أؤكد أنك موزار ! ألم تعد تعرفني ؟ أما جوزيفين

- باسم القديس يما ستوس . . . . . الآنسة ويبر !

ماذا ؟ نعم ؟ من ؟ ولكن . . لماذا ؟ من أين ؟ وإلى  
اين ؟ عجباً ! كيف ذلك ؟

ثم تصالفاً ، وبعد أن سكن اضطراب موزار تشجع  
وقال لها .

- أسمحين . . . . . ويلي لا أكاد أملك نفسي . .  
ولكن أيتها العذراء لا بد لي أن أقبلك .

- كلا . كلا ياسيد موزار . يجب أن تفكر . أن  
الناس حولنا كثير .

- ناس ؟ أي ناس ؟ وما يضيرني وجود الناس  
هنا وهناك ؟ يجب أن أحتفل بهذا اللقاء على أية حال .

وعجب المارة وأخذهم الدهش أن يروا شاباً يُقبل  
فتاة على قارعة الطريق عنوة وهي تمنعه ، حتى قال أحدهم  
مُرضاً بهما :

- أهذا شيء في الأماكن الحصول عليه في مكان آخر  
أين الحجل والحياء ؟ لقد غاض من وجوه شباب اليوم . . .  
باللعنة وسوء الاحدثة !!

لم تبلغ هذه الكلمات مسامع موزار ، لانه . كان مشغولاً  
بحواسه كلها نحو تلك الفتاة أخت التي أحبها فهجرت ، ولذلك  
واصل حديثه يقول لها .

- كيف حالكم جميعاً ؟ الوالدة ؟ وشقيقتك كونستانسه ؟  
وصوفيا الصغيرة وكيف حال القاسية لوبرا ؟

- حالنا إلى الشدة أقرب منها إلى الرخاء، ثمسي قليلا  
ثم تتعثر، وإنك لتعلم ياموزار أنه منذ قبض والدنا إلى  
رحمة الله ونحن نافر من بلد إلى بلد وراه لويزا حتى استقر  
بنا المقام وراه ما هنا فينا فتركتنا وشردت منا.

- تركتكم؟ يالها من قاسية متحجرة القلب! عزاء  
وصبراً. فلقد تركتني أنا أيضاً، لعلها تكون موقفة  
سعيدة الحال مع ذلك الولد المتروك لانج. لقد رجعت  
بالذكرى إلى الماضي، وتصورت ما كنت أحيط به  
تلك المرأة من الحب والاحترام، وراجعت ما بذلته لها  
وما تحمّلته في سبيل إرضائها ورغدها... ولكن حسبي  
الآن هذا... ذلك زمن مات وانقضى... يالها من ذكرى  
مؤلة موجعة! أخبريني، كيف تعيشون؟ ومن أي مورد  
تكسبون نفقات معيشتكم ولوازم حياتكم؟

- لنا الله ياموزار، إن الوالدة تجاهد دائماً، وتستنفد  
قوتها في تأجير الغرف، فأنا تريح. وآونة تخسر، ونحن  
نسائر الأمور فتعيش من رذاذ الحياة أملاً في أن ينهر  
الغيث.

- وأنتن؟ ثلاث فتيات، شابات، قويات، ألا  
تصنعن شيئاً؟

- علينا أشغال المنزل وهي كثيرة. وليست الوالدة  
في غنى عنا، فأقوم أنا وكونستانسة بالعمل الشاق طوال  
اليوم، أما صوفيا فلا تزال ضعيفة لا تقوى على العمل  
\*\*\*

جلس كلاهما يتسافطان الحديث ويسترجعان الذكريات.  
بدأت معرفة موزار بأسرة ويبر في مدينة مانهم بألمانيا،  
يوم كان في حاجة إلى كاتب يدون له أعماله الموسيقية  
«النوتة»، ليجي له بالسيد ويبر العجوز، وكان رجلاً  
عمدة في هذا العمل، حجة في الدقة فيه، مؤتمن الجانب  
في أدائه. كان طبعياً أن يتردد موزار على بيت ويبر

ويداوم الزيارات لينجز عمله. ففشا من ترداده وزياراته  
للبيت أن علق الآنسة لويزا كبرى بنات صاحب البيت  
وكان إعجابه بها يزداد يوماً بعد يوم، نظراً لرخامة صوتها  
وحلاوة نبراته وجمال نغماته، فقرر أن يعلمها الموسيقى  
ويهيئها للأوبرا. أخلص موزار في تعليم الفتاة وبراً في  
تخريجها. وأوقد حبه لها شعلة في فؤاده لفحت قلب الفتاة  
وخلقت منها مغنية بارعة كدوى في الأوساط ذكرها،  
ووثقت رابطة الحب بين قلبيهما فأصبحا عشيقين.

غير أن الحياة المسرحية خطيرة، وأساليها فتاة جارية  
فظالما فن تهزجها ألباب الشباب وخلق عقولهم فأنحرف  
بهم إلى الفنى وعدم السداد، وجرّم إلى طول التحسر  
والآنين.

ولقد بهرت تلك الحياة لويزا وتملكت مشاعرها،  
فعلقت بمثلا اسمه لانج (Lange) كان موزار يحمته ويكره  
النظر إليه. وقد أعماها الحب وغشّى على بصيرتها فتسيت  
جميل موزار وما أسداه إليها من معروف، وتزوجت  
من لانج وطافت معه أنحاء الدنيا.

كان طبعياً أن يغضب موزار. بادى الرأي، من  
عقوق هذه الفتاة وتكرانها جميله الذى أدم به أساس  
سعادتها، وممكن لها من نعيم الحياة. غير أن كبرياءه  
الفنى تغلب على عاطفته، وبره بأية وشدة حبه له جعله  
يصنى إلى نصيحته ويخضع له فنى نسياناً لا عودة  
للذكرى فيه.

\*\*\*

- أين تسكنين؟ سأوصلك قليلاً.

- في ميدان يتر Peter في البيت الذى ترعاه عين الله.  
- حسن - أسمحين لى أن أزورك غداً أنت وبقية  
أفراد الأسرة؟

- سيدى ذلك شرف كبير تطوق أعناقنا به.

\*\*\*

تقيم العجوز وير مع بناتها اثلاث في منزل متعدد الطبقات كما جرت العادة أن تكون عليه بيوت العيلات الموسيقية القديمة ، حيث يبدو في الغرف كل ما يدل على الاشتغال بالموسيقى . والعناية بالفن ، فالحجرات بديمة التنسيق ، جميلة الترتيب ، أرضها وحوائطها مزدانة بالآلات الموسيقية المختلفة ، وعلى الجملة ذلك شيء فيها رائع نظيف يدخل على النفس البهجة والسرور . ولئن كان ريش البيت وأثاثه قديماً ، لقد كنت تراه مغطى بستائر ومفارش قيمة صنعتها أيدي الأوانس من أبناء وير .

كانت هذه الأسرة تسكن في حجرتين خاصتين من طبقات هذا البيت ، وكان بهذا الطابق حجرة ثالثة تشرف على سطح كثيفة يتر مددة للايجار ، مدخلها من دهليز السلم مباشرة ، فلا يتحتم أن يتصل ساكنها بأفراد الأسرة ولا يجوس مسكنهم ، ولا يختلط بهم . وتلك كانت رغبتهم قطعاً لألسنة سوء ، ومنعاً للأقاويل ، وإبقاء على أنفة أهل الفضيلة وكرامتهم .

كانت الأم وير ربة القوام بادرة ، لها عينان سودان وأنف أحمر ناصع . ليس في مظهرها ما يغري . جلبابها منقوش يستره فوطة من فوط المطبخ مليئة ببقع الدسم ، وفي قدميها حذاء من الصوف مرقع كثير الترقيع حتى لتحسب الرقع أصل الحذاء ، وهي كثيرة الحركة ، دائبة التنقل بين طوال اليوم .

أما جوزفين ، هذه التي تسامر موزار ، فكانت فتاة خلاصة لعوبا ، لاتقع عليها العين إلا تراها باسمحة الثغر مشرقة الجبين ، طالقة المضحك . فاتنة الحديث ، ساحرة العيون ، تعنى جهدها بزيئها وهندامها ، جل أمانها أن توفى إلى زواج سعيد تذوق فيه سعادة الزيجة وبر الأمومة ، وكانت لذلك تبذل الوسع في تجميل كل ما يبدو من أعضائها ، ولا

تعالج من أعمال البيت إلا الهين المريح .

وكانت أمها لا ترى في ذلك بأساً لأنها تعتقد أنها جميلة ويجب أن يصيب جمالها زوجاً سعيداً . وإذن فقد سلمت إليها قيادة البيت وتدير شؤنه ، وفات العجوز أنها لابد واقعة تحت سيطرة الفتاة ، إن عاجلاً وإن آجلاً . وكانت صوفيا — أصغر الفتيات — لا تزال تتلقى العلم في مدارس الراهبات ، وتدرس التدبير المنزلي ، ونظراً لما كانت عليه من ضعف الصحة ورقة التركيب لم يرهقها أحد بمزاولة شيء من الأعمال المجهدة التي تتطلبها تدير البيت وحاج ساكنيه .

وإذن فالآنسة كونستانس — وسطى البنات — كانت المحور الذي تدور عليه حركة البيت . فكانت تتولى أداء الأعمال جميعاً ، وتقضى حوائج السكان كافة ، وتحافظ على نظام الغرف . وتلاحظ الطبخ والغسيل والمكنس ومسح الأبواب والنوافذ ، وعلى الجملة كانت تبشر الحركة العامة في البيت فلا تكل ولا تمل ، وكانت أول من يستيقظ صباحاً ، وآخر من يرقد مساءً .

وكما أضناها التعب ، لذعت جوزفين بالكلم القوارس فتدفع عنها أمها وتهاجم كونستانس ، في عنف وشدة فتتمثل طاعة لأمها وتسكيناً لخاطرهما وحبا في السلام

كانت الساعة السادسة مساءً عندما قصد موزار إلى ميدان استيفان ، ماراً بشاع جرابين ، ثم عرج على ميدان يتر حيث اهتدى في سهولة إلى البيت الذي ترعاه عين الله . وإذا على مدخله ورقة معلقة مكتوب فيها بخط جميل : في الطابق الثاني من هذا المنزل توجد غرفة نظيفة معدة للأيجار إلى سيد محترم . المخابرة مع البواب ،

ما حكا موزار ينرغ من قراءة تلك الورقة حتى اقترب منه رجل في رداء أزرق وقلنسوة مطرزة يقول له

— عم مساء ياسيدى الشاب ! هل تبحث عن سكن لحضرتك ؟ هذه حجرة حسنة نظيفة ، إيجارها زهيد ، وأهلها طيبون . ربة هذا السكن ياسيدى الشاب أرملة اسمها ويير ، بناتها الثلاث من أطرف الفتيات ، والأرملة أيضاً لا يستهان بها . وليس ثمة ما يضايقك فللحجرة مدخل خاص بمنزل يحجب زائريك وضيوفك ، وما أكثر زوار الشباب وضيوفهم ! أرجو أن تكون فهمتني ! على أن العاقل من يستطيع أن يحصر تسليته في منزله ، وما قيمة أربع رياللات في سبيل هذه الحرية في السكنى ... هلم ياسيدى وتفرج .

وسكت موزار حتى إذا انتهى البواب من وصفه قال — سأرى تلك الغرفة ، أليست في الطابق الثانى ؟ — بلى ، ولكن ليس من السهل أن تصل إليها وحدك ، فإن السلم مظلم ، اسمح لى أن أرشدك إليها . — لا بأس . تفضل .

صعد كلاهما السلالم الضيقة ، وجذب البواب جبلا فدى جرس باب السكن ، وفتح الباب فتحة ظهر منها رأس مجعد الشعر فقال البواب .

— يا آنسة كونستانس ، لقد حضرت لكم سيدا جميل الطلعة يرغب في تأجير الغرفة .

— اذهب به الى المدخل الخاص . ثم أقفل الباب في سرعة سمع بعدها موزار همسا وغمغمة لم يفهم منها شيئا أسرع كلاهما الخطى حتى وقفا أمام باب الحجرة ، وما لبثا أن فتحت الباب ورأيا إلى جانبه الآنسة كونستانس في ثياب العسل ، وكانت الحجرة مضاة بشمعة فقالت بلهجة رقيقة .

— أرجو أن تفضل وتجلس قليلا ، فإن الوالدة

لاتلبث أن تجمى .

استطاع موزار أن يدارى وجهه ، وأن يخفى على الآنسة بأن أولاها ظهره وظل ينتقل من مكان إلى مكان كأنما ينظر إلى الصور المعلقة على الحوائط ، غير أنه على حين غرة ، التفت إلى الآنسة كونستانس قائلا : — اى عزيزتى كونستانس ! متى يتم الاتفاق على الحجرة ؟

— وى ! وى ! موزار هنا ؟ ماذا . أى سماء هبطت بك إلينا من نعيمها ؟ يا الهى ! أهذا موزار حقا ؟ ثم اندفعت ، يكاد يطير بها السرور ، إلى الداخل أما البواب فقد اذهلته دهشة كونستانس فوقف يصوب النظر إلى موزار يقبسه من رأسه إلى قدمه ثم قال : ماهذا ؟ ماذا أرى ؟ فقال موزار :

— يا عزيزى البواب ! لاتغضب ولا تتدهش . إني لا أرغب في تأجير هذه الغرفة ، ولكن أردت أن أداعبك مداعبة بسيطة ، وأمزح معك قليلا . إني أعرف أسرة ويير معروفة وثيقة من زمن طويل .

— ولكن ياسيدى المحترم ، كان يجب أن تبحث لمداعباتك عن شخص غيرى ... ماشاء الله .. أيليق بك أن تهزأ بشيخ ضعيف مثلى ؟

— هون عليك ، يا بوابنا العزيز . فسأعرض عليك تعبك خذ هذا الريال أجراً لذلك المزاح

تناول البواب الريال وهو لا يكاد يصدق بصره ثم اضطرب وكاد يرتجى على قدمى موزار وهو يقول

— اسمح لى أن أقبل يديك ، ياسيدى ، فقد أحسنت الى احسانا ندر أن أراه وإني على استعداد دائم لخدمة السيد المحترم شكراً لك . شكراً لك يتبع





العشاء

وعنده  
يسقط  
أن يسبقك

محارر الرابع

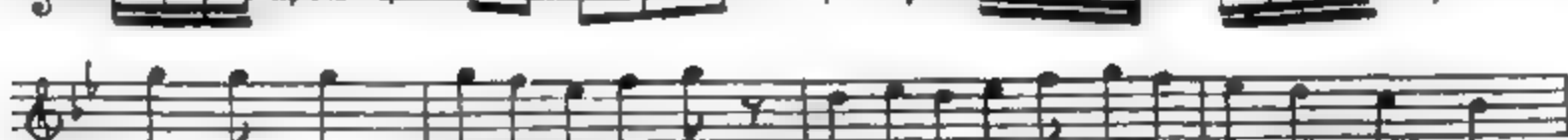
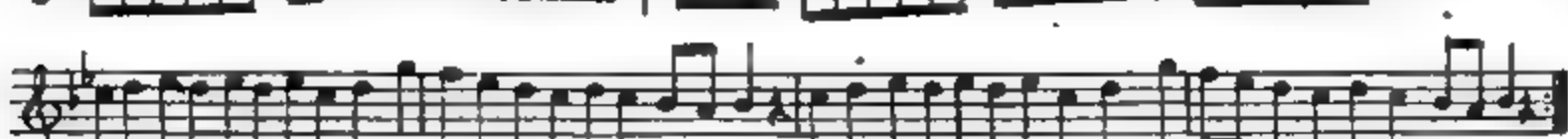
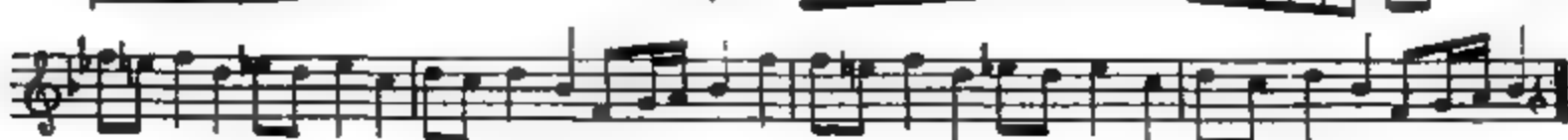
له في خلص  
لك دائماً

# سماعی عجم شیران اُمین اُغا

ایچم شیران

امروزه سماعی

افان اورد





مفاد هذا النفاذ  
 للثريا بالعمارة  
 ومضام الحكومة  
 أكبر وأخف مجموعة  
 من الخشب  
 لبات فلبس باسفا  
 غربية  
 راديو فلبس بالتقسيط  
 استعدو بريد اشغال  
 الواحدة بيرة  
 علال  
 عازم سعد

المقارن المصري المعروف وقد تأسست عام ١٩١٤ واستطاعت بفضل مجهود صاحبها أن تملأ  
 مركزاً ممتازاً، فاعتمدتها وزارة الأشغال المصرية رسمياً، وهي المودعة التي قامت بأعمال  
 الكهروإدارة في سائر الأماكن المختلطة ودرجعة الشبان المساجد

# بشرف عجم شیران امین انا

من بحمد المهد

البحر عجم شیران

النازولی

1

النازولی

2

M  
A  
I  
S  
O  
N

# محلات بوزناخ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناح إبراهيم باشا رقم ٢٠ بمصر  
تليفون ٤٢٤٦٦

متجرو وشه صناعة وتصليح وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها  
متعهدين وزارة المعارف العمومية والبلديات والمعاهد الموسيقية

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

20, Rue Ibrahim Pacha - Le Caire

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

ماقتاز به محلاتنا وما تتفوق به على غيرها  
أن

المشترى يجد فيها آلات من ماركات متنوعة ، لكل ماركة ميزتها الخاصة ، لأن جميع ميزات  
فن الموسيقى لا يمكن أن تتوفر في آلة من ماركه واحدة ، مما بلغت جودتها وتفوقها  
فالإعلان عن آلات من ماركه معينة ، لا يعود بالنفع إلا على مخبرها وهذا ضد مصلحة الجمهور المشتري

ولكل حفلة

آله تناسبها



لنكل مناسبة

آلة تلائمها



qui, par la force de l'expression, la sonorité et l'ampleur de leurs voix, l'impression profonde qu'ils produisent. Ne méritons-nous pas de jouir de ces qualités ?

Tel n'est pas le but de nos collègues européens du parti adverse. Ils sont, comme nous, gardiens jaloux de notre musique. Ils craignent de la voir mourir. Ils veulent lui conserver son caractère propre et éviter qu'elle ne disparaisse par absorption dans leur musique qui est à l'apogée de sa gloire.

Je considère que leurs craintes sont excusables et nous les en remercions du fond du cœur. Mais qu'ils se tranquillisent ! Nous les assurons que leurs instruments ne seront entre nos mains qu'un moyen d'exprimer nos sentiments issus de notre culture orientale pures et modifiés selon le caractère oriental comme a fait l'Europe du moyen-âge avec nos instruments.

Je résume les raisons qui justifient mon opinion concernant l'emploi de certains instruments à tons fixes :

1) La musique orientale a le plus pressant besoin d'un nouveau style de composition et d'expression musicale, en dehors de son style mélodique existant, qui n'exprime qu'un seul des côtés multiples de l'art.

2) La nécessité exige parfois l'usage d'instruments qui résistent aux intempéries diverses, qualités qui ne se trouvent que dans les instruments à tons fixes.

3) Pour répondre à certaines exigences musicales, les instruments à cordes ne possèdent pas la puissance et l'ampleur suffisantes.

4) Certaines œuvres musicales, par exemple les morceaux de musique militaire, nécessitent l'em-

ploi d'instruments d'une pose spéciale et ne s'accommodent pas des instruments à cordes.

5) Le piano qui est le symbole des instruments à tons fixes, constitue l'instrument le plus approprié à l'enseignement. Il permet aussi l'introduction d'un nouveau style de composition qui n'existe pas dans la musique orientale actuelle.

6) La beauté de l'art est relative. Il se trouve des gens qui, par goût, préfèrent la musique à tons fixes à celle des instruments capables de rendre les moindres différences de tons.

7) Le piano est introduit dans les maisons égyptiennes, il y tient la première place et il n'est pas facile de l'en déloger. Le déraciner de l'enseignement et établir une barrière entre lui et son emploi dans la musique orientale ce serait risquer de manquer le but visé. Le résultat serait d'empêcher l'élite de la société orientale de s'attacher à la musique orientale, car les instruments rudimentaires de cette musique sont loin de les intéresser. Il n'y a donc pas lieu de traiter le piano autrement que le violon.

8) L'existence dans chaque école d'un piano accordé suivant l'échelle arabe est le meilleur guide pour l'oreille des enfants et des jeunes gens. Il les préserve contre les fausses notes que leur font entendre les exécutants médiocres jouant sur des instruments à cordes, tel que le violon, ou qu'ils entendent en jouant eux-mêmes au début de leurs études musicales.

9) En Egypte, la majeure partie de la classe aisée méprise nos instruments actuels : Oud, Naï, Kanoun, et préfère le piano européen bien qu'il soit impuissant à reproduire parfaitement la mu-

sique orientale. D'autre part, il est certain que la musique, ainsi que les autres arts, ne progresse qu'avec le soutien des riches. Il s'ensuit que la musique orientale est exposée à périr si elle est délaissée par ceux qui peuvent utilement la soutenir.

Je suis personnellement d'avis de conserver pour le moment le piano européen jusqu'au jour de son remplacement par un piano oriental, de crainte que, durant la période de transition, les doigts des pianistes et de leurs élèves ne perdent leur entraînement. Il est bien entendu que la musique qui devra être exécutée sur ce piano sera celle qui est à base de demi-tons et dont nous sommes, en Orient, amplement pourvus.

En outre je suis pleinement convaincu que si nous n'empruntons pas les instruments occidentaux, après leur avoir fait subir les changements nécessaires pour leur permettre de reproduire les intervalles de la musique orientale, il nous est impossible de régénérer et de faire évoluer notre musique arabe qui doit, comme toutes les autres musiques remplir le rôle qu'on lui demande.

Nous ne craignons pas, en y introduisant ces nouveaux instruments de lui faire perdre quoi que ce soit de son caractère oriental, du moment que ceux-ci pourront porter des noms orientaux et exprimer nos sentiments nationaux.

Je termine ma motion par l'expression de mes sentiments les plus profonds de reconnaissance pour toute la peine que vous avez prise, en venant au Caire nous apporter le fruit de votre expérience et de votre haute science. Nous en garderons le souvenir dans notre mémoire et nos cœurs, et nous le transmettrons aux générations futures.



tre personnalité aux dépends de celle d'autrui. La musique est le langage des sentiments, nous l'avons déjà dit ; à chaque nation sa langue et ses sentiments propres. Qui perd son langage maternel, perd avec lui aussi l'esprit national.

Monsieur le Professeur Sachs dit qu'un changement d'instruments exige un changement de style. Je ne le contredis pas sur ce point, mais je relève une grande différence entre le style et le caractère. Le premier concerne la forme et le second le fond. Si la beauté d'une idée exige un changement dans le style expressif ou le sacrifice de la beauté de la forme de l'écriture vous serez les premiers à nous conseiller de sacrifier le style et de conserver le fond.

Peut-être vous êtes-vous mépris sur la portée de notre musique, pensant qu'elle constitue une suite de formes mélodiques sans signification aucune. Vous en êtes excusables notre musique se trouvant encore dans l'enfance, et vous n'êtes pas tout à fait familiarisés avec le langage musical étranger. Tout jugement qui pourrait dans ces conditions, être porté sur cette musique ne saurait être entièrement sain puisqu'il ne tiendrait compte que de sa beauté de forme et non des sentiments que nous éprouvons personnellement, et du sens que nous percevons à travers ces lignes musicales.

Votre prévention contre l'emploi des instruments occidentaux, pourrait, à mon avis, être comparée à l'interdiction de nous servir d'une machine à écrire qui nous permettrait de transcrire nos idées orientales sous prétexte que cette machine ne fait pas ressortir, avec toute leur beauté d'écriture, les formes des lettres arabes.

Avant donc qu'une appréciation soit faite sur notre musique, il importe de ne pas perdre de vue les trois points suivants :

1) Ne pas juger notre musique d'après vos oreilles et vos sensations, mais d'après nos propres oreilles et nos sensations propres.

2) Ne pas se baser sur son état actuel pour porter un jugement sur elle. Ses défaillances ne proviennent de l'essence de cette musique, mais de l'insuffisance de nos exécutants et des défauts de leurs instructions, tant au point de vue pratique qu'au point de vue orientatif.

C'est dans ce vaste domaine que vous pourrez nous rendre les plus grands services.

3) Ne jugez pas notre musique d'après la nature de nos instruments, que par complaisance, vous trouvez doux et sensibles, mais qui, en réalité, sont faibles et incapables de répondre à toutes les exigences de la musique. Nos instruments demeurent tels qu'ils étaient il y a des siècles et ne servent qu'à un seul genre de composition mélodique répandu en Orient. Ces instruments ne sont en vérité que des moyens d'exprimer un seul sentiment humain parmi tant d'autres dans lesquels, par malheur, se sont spécialisées nos compositions : « le sentiment de l'amour ». C'est la raison pour laquelle nos instruments se sont imprégnés de plaintes et de gémissements.

Si vous liez notre musique à ces instruments ou si vous la reléguez dans ce seul style de composition, vous la condamnerez à la mort, tandis que vous ne voulez que la revivifier.

Les notes musicales, heureusement, sont universelles et sont comprises par tout le monde. Les instruments de musique, qu'ils soient orientaux ou occidentaux, ne se refusent pas à exprimer n'importe quel langage musical à condition de donner à chacun les signes nécessaires à l'expression. Si les idées musicales et la façon de s'exprimer diffèrent de pays à pays et de nation à nation, l'instrument d'expression peut être commun à tous.

L'Europe ne s'est-elle pas appropriée, durant le moyen-âge, nos instruments de musique, et ses instruments actuels n'en proviennent-ils pas directement ? Si vos instruments ont évolué d'après les nôtres, nous voulons, à notre tour, que nos instruments futurs procèdent des vôtres. N'en soyez pas

avares, nous pourrions vous les rendre un jour parfaitement perfectionnés.

La science et l'art, dans leur évolution, ne connaissent ni patrie ni barrières nationales. Les générations successives coopèrent éternellement et toutes tendent au même but : atteindre la perfection qui est l'idéal par excellence de la vie pour toutes les créatures.

La Commission des Instruments a décidé dans l'une de ses séances la non introduction du violoncelle et de la contre-basse dans nos instruments orientaux, prétextant qu'ils dénatureraient le caractère propre de la musique orientale par leurs sonorités sentimentales, larmoyantes et trop mélodiques, comme le dit textuellement le Professeur Sachs, dans son rapport.

Quant à moi je considère que c'est justement la raison qui devrait nous pousser à les adopter, parce que nous n'avons pas d'instruments ayant leur force d'expression. Pourquoi nous les interdire puisque nous en sentons le plus pressant besoin. De plus, ces instruments ne contredisent pas notre humeur et notre goût. La preuve en est que nous nous sommes trouvés très heureux d'entendre le célèbre musicien, Massoud Djémil Bey, nous jouer sur le violoncelle d'exquises pièces dans la séance de mardi dernier. Qu'il nous suffise de nous rappeler le jeu du regretté père de Massoud Bey sur cet instrument, jeu qui nous remplit d'un profond sentiment d'émoi et d'admiration et que ne nous donne aucun de nos instruments orientaux.

Quelques-uns des membres européens nous ont refusé le piano, sous prétexte que c'est un instrument à tons fixes, inapte à la musique arabe. Mais l'un des membres propose l'introduction du clavecin au lieu du piano, si la nécessité l'exige. Il a perdu de vue que le clavecin est aussi un instrument à tons fixes. Par ailleurs, on nous a refusé encore le violoncelle et la contre-basse, quoique ce soient des instruments à cordes, sans tons fixes, ne différant de nos instruments orientaux



te amélioration ou évolution émanée des méthodes de composition et non des instruments intrus.

« L'opinion des membres de l'autre groupe qui sont partisans de l'introduction des instruments occidentaux, repose sur le fait que l'introduction de ces instruments aura pour effet d'activer la renaissance musicale et de la pousser à l'avant ».

- - -

Il est à noter que les partisans de la dernière opinion sont d'accord avec ceux de la première pour reconnaître que les instruments occidentaux fixes, ayant douze demi-tons ne peuvent convenir pour le moment à la musique arabe, à moins que ces instruments ne subissent les modifications nécessaires pour pouvoir rendre les tons inférieurs à un demi-ton, soit les tons formant l'échelle musicale orientale.

Lorsque la question fut soumise au Congrès, Mohamed Fathy Bey, membre de la commission des instruments, donna lecture d'un rapport appuyant l'opinion du dernier groupe, contraire à l'opinion de la majorité.

En raison des questions importantes qu'il contenait, ce rapport ne put être étudié en détail à cette séance pour pouvoir prendre des décisions du Congrès sur cette question. Il a été donc décidé d'inclure ce rapport dans la « Revue de Musique » dont le Congrès recommandait la publication.

La direction de cette revue est heureuse de pouvoir réaliser ce vœu et de publier cet important rapport :

J'ai pris connaissance du rapport présenté par Monsieur le Professeur Sachs, en sa qualité de Président de la Commission des Instruments, au Congrès de Musique Arabe.

Je profite de cette occasion pour manifester mon admiration profonde pour les qualités de précision, imprégnées d'impartialité et de justesse avec lesquelles ce rapport est établi, qualités qui lui ont permis de rendre compte des opinions diverses et contradictoires avec un esprit de neutralité tel qu'il semble inspiré par un

juge pétri d'honneur et de justice.

La tâche qui incombait à M. Sachs était très délicate par suite de la divergence de vues des Membres de la Commission au sujet d'une des questions les plus complexes exposées dans le programme du Congrès, divergence qui amena le Président de la Commission à mettre, de nouveau la question sur le tapis et à la soumettre au jugement des membres du Congrès.

Cette situation, que n'ont guère connue d'autres Commissions, est née, comme vous le savez, du problème de l'introduction du piano au nombre de nos instruments orientaux, problème très épineux qui a accaparé l'attention des Membres de la Commission des Instruments. Et l'importance de la question nous apparaît clairement si nous admettons que le piano représente en général pour nous le symbole des instruments à tons fixes.

Tandis que les adversaires de l'introduction du piano s'opposent encore à celle de tout autre instrument de même nature, ses partisans croient que l'interdiction du piano porterait un coup fatal à notre musique orientale.

Les principales raisons sur lesquelles se basent les adversaires de l'interdiction sont :

1) La crainte que cette introduction ne fasse perdre à la musique orientale les fines nuances que seuls peuvent rendre les instruments dont elle dispose.

2) L'insuffisance des instruments à tons fixes pour adapter au chant arabe ce que les européens nomment la mélodie.

M. Sachs fait remarquer dans le début de son rapport que c'est le style de la composition qui détermine la création des instruments et non les instruments qui commandent le style. Cette phrase exprime une vérité des plus évidentes.

Mais avant de prononcer un jugement sur notre musique l'obligeant à rester dans les cadres de son style propre, laissez-nous interroger votre conscience et vous demander si vous accepteriez, au

cas où nous vous le proposerions, d'échanger notre musique et ses grandes beautés contre la vôtre.

Vous pourriez trouver en notre musique une beauté de forme ressemblant à des arabesques, mais qui, à vos yeux, est une beauté dénuée de sens. Et vous ne voudriez pas considérer de ce même oeil, votre musique qui comporte un sens plus élevé et plus grandiose, en dehors de sa beauté de forme, et qui impose son sens spirituel avec tout ce qu'il contient de force d'inspiration.

Comme vous le savez, la musique, qu'elle soit orientale ou occidentale, n'est pas simplement une beauté de forme mais encore une beauté d'âme, pleine de sens et de substance. Et pour qui sait la comprendre et en goûter les sublimes beautés, elle est autre chose qu'une suite de notes juxtaposées dans un style artistique et attrayant mais dénué de sens. La vraie musique est celle qui exprime les émotions et les sentiments les plus profonds de l'âme. Elle est la parole de l'âme et son sincère interprète. Répétant ce qu'a dit S.E. le Ministre de l'Instruction Publique dans son discours, lors de l'ouverture officielle du Congrès, « la Musique est le langage du cœur, comme la parole est le langage de la raison ».

Le Professeur Sachs dit que l'adoption des instruments européens demande une transformation du style. C'est là à mes yeux la question la plus importante qui se soit posée à nos réunions.

Nous nous sommes assemblés pour trouver, avec vous, un ou plusieurs nouveaux styles d'expression, qui relèvent de notre style actuel en lui enlevant son cachet de simples notes juxtaposées, flatteuses pour l'oreille, pour en faire « le langage du sentiment », comme l'a dit S.E. le Ministre ou, comme l'a dit Beethoven, « le langage de l'âme et du cœur ».

Tendez-nous la main et aidez-nous à transformer notre style incapable d'exprimer tous nos sentiments ; et soyez certains que nous conserverons ces sentiments qui sont notre caractéristique car nous ne voulons pas annihiler no-

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:  
22, Avenue Reine Nazli  
Tél. 53629  
Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



ABONNEMENT  
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an  
Pour l'Etranger: P.T. 60 par an  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

No. 5.

1ère Année.

10 Juillet 1935. P.T. 2.

## REPORTAGE L'introduction des instruments occidentaux dans la Musique Arabe

### Entre partisans et adversaires

Parmi les sept commissions du Congrès de la Musique Arabe réuni au Caire en 1932, il y en avait une relative aux instruments, placée sous la présidence du Dr. Sachs, le célèbre savant musicographe. Cette commission a établi un rapport sur les questions qu'elle avait été chargée d'étudier. Entr'autres questions, cette commission avait pour mission d'étudier s'il est possible ou non de joindre les instruments occidentaux aux instruments de la musique arabe.

Question complexe et ardue, en raison des responsabilités qu'elle comporte et de la gravité qu'elle présente, ce qui a soulevé des divergences d'opinions entre les membres de la commission. D'ailleurs, la question dans son ensemble a fait l'objet d'un rapport gé-

néral soumis au Congrès, à la sixième séance tenue le 2 avril 1932. Ce rapport résume la question comme suit :

« Il est incontestable que les instruments ne sont qu'un moyen d'expression des formes de la méthode de l'harmonie ou de la composition ; ils sont nés de cette méthode à laquelle ils restent inhérents tant qu'elle existe et subissent les modifications que cette méthode viendra à subir ; ils disparaîtront en même temps que sa disparition. Autrement dit, l'introduction des instruments occidentaux dans la musique arabe ne peut être justifiée que par le changement de cette méthode ; l'établissement d'une nouvelle méthode de composition qui exige un nouvel instrument pour exprimer cette composition.

Cette opinion, qu'appuie l'histoire de la musique depuis cinq mille ans, est celle qui a amené les Occidentaux membres de la commission et un certain nombre de membres à s'opposer à l'introduction de la plupart des instruments de musique européens caractérisés par des sons spéciaux et un cachet spécial, dans la crainte de dénaturer la beauté de la musique arabe. En s'opposant à l'idée de l'introduction des instruments étrangers dans la musique arabe, les membres ne visent nullement à paralyser la renaissance musicale en Orient, à la limiter dans un cercle étroit d'apathie ou de stagnation ou à la transformer en une sorte de musée historique de chansons populaires. Bien au contraire, leur opposition s'appuie sur l'expérience qui veut que tou-

# **MAGASIN AZIZ BOULOS**

**No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)**

---

**SUCCURSALE : Alexandrie, No. 18, Rue Fouad Ier (Tél. 2305)**

---

**PIANOS HOFMANN**  
**et**  
**RADIO TELEFUNKEN**

---

**Lisez et conservez**

---

**LA MUSIQUE**

**Elle formera à la fin de l'année  
une utile documentation musicale**

---

**LE NUMÉRO P.T. 2**

---

## ***La Musique***

---

Revue hebdomadaire  
paraissant provisoirement  
chaque quinzaine

---

**Organe de l'Institut Royal  
de la Musique Arabe**





# *Musique*

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D.



# گورکھپتی

نور محمد خان گورکھپتی







الگو سبزی

مجلتہ اسلامیہ عینہ  
تقدیر نصف شہریہ موقتہ

لِسَانُ حَالِ الْمَعْدِي الْمَلِكِي لِلْمُوسِيقِ الْعَرَبِيَّةِ  
رَبِيعُ النُّجُومِ السُّنُورِ : دكتور محمود أحمد الخطفي

کلمہ المحرز

فَالْأَحْوَالُ الْجَائِشُ

الطَّوَارِقُ

٢٢ شارع المسكّة تازي - مصر  
تليفون رقم ٥٨٦٨٩  
المصنوع المتلفه في اغانى

## الاشتراكات

٥٠ قرشاً ما عاد أقل القطر المصري من سنة  
 ٨٠ " خارج " " "  
 والعمكونات ينقص عليها مع الإدارة

وما لنا لا نتبسط في القول ونشفاكه القراء ، وعلى  
الأخص ، إخواننا الموسيقين ؟

ستشكركم ولا نريد إلا حقاً ، وإذا توجهنا بالتخصيص  
في هذا الحديث ، إلى أهل الفن من الموسيقيين ، فذلك  
لأنهم عمدته ومساكه

وما حيلتنا والموسيقى لم ترحم أهلها ، فأيام السَّئم  
عناء . وأيام الحرب شقاء ، ومن عَجَبَ أنهم ، على هذه  
الشقوة ، جد مغبوطين . ألم تر إلى الناس يزعمون فيهم  
الجتدل الدائم ، والحبور المقيم ، لأنهم ، فيما يتوهمون  
يقضون أيام الحياة في طَرَب يُسَلِّيهِمُ ، ويُنْجِيهِ  
الكَرْب ، وَيُسَرِّى الغَم ؟

وشهد الله أن الموسيقيين في ذلك مظلومون ، فهم  
يتمضون أعمارهم ، حتما ، في التلحين والتغنى ، أشبه  
ما يكون ، بالممثل الذي يضحك الشهود وصديقه يضيق  
بالكتابة ، وقلبه يفيض بالآلام .

في ليرة ٢٠٠

١ - بقى الصناديق	١ - قلاهو الخيش
٢ - روفكاهات	٢ - الدولة لوسطى ودر شكروس
٣ - سوب الانداني (دور الملوغ)	٣ - موسيقى الدولة الحديثة
٤ - ربيء الموسيقى النظرية	٤ - الموسيقى
٥ - طابع الغني (شيد)	٥ - الاوبرا في اوروبا حتى منتصف
٦ - قسم التخصص في تدريس	٦ - القرن الثامن عشر
الموسيقى للادب	٧ - الموسيقى والغناء في محاسن العلماء
٧ - علم الموسيقى	٨ - وبلاط الامراء العربيين
٨ - الاذاعة	٩ - نابليون يهزمه موسيقى
٩ - رواية المجلة	١٠ - بحث في المقامات
١٠ - مقطوعات موسيقى	

القسم الفرنسي

في درس من الدروس الموسيقية الأولى التي حصلتها بيرلين ، جلست إلى أحد الأساتذة الأجلاء . أتلقى عليه العزف « بالفلوت » عمليا ، حتى إذا بلغت في النوتة علامة « التريبل كروش » ، وهي من علامات سرعة الإيقاع ، أسرعت في العزف كما زعمت أن تؤديه تلك العلامة .

هنا لك ضحك الأستاذ وقال : أمسيك .

قلت ماذا ؟ وفم ضحكك ؟

قال . جاريت فلاحی الجیش وشاہتم فاضحتی وأرت فی نفسی ذکرى .

قلت وما شأن فلاحى الجيش فى الموسيقى ؟ والعزف بالفلوت خاصة ؟

قال إذن أحدثك . يزعم كثير من الناس أن الموسيقى لها وطرب وأن المشتغلين بها ، علما وفنا ، فارغو البال ، يتمتعون بالأكل واللهو ، وادعون لا يشتغلهم من عناء الدنيا كدٌ ولا إعياء . وهم في ذلك يحكون على ظواهر الأشياء لا يتعرفون كنهها ، ولا يفقهون مخبرها . نشبت الحرب العظمى واضطرم سعيها ، فإذا أهل الموسيقى شبابا وكهولا وشيوخا ، مجندون يدفع بهم إلى ميادين القتال ليقوموا بنصيبهم في الزيادة عن بلادهم ، والدفاع عن أوطانهم وشرف أمتهم .

قلت وما حيلة الموسيقيين في الحرب وأدواتهم لا ترد مهاجما ولا تدفع عدوا ؟

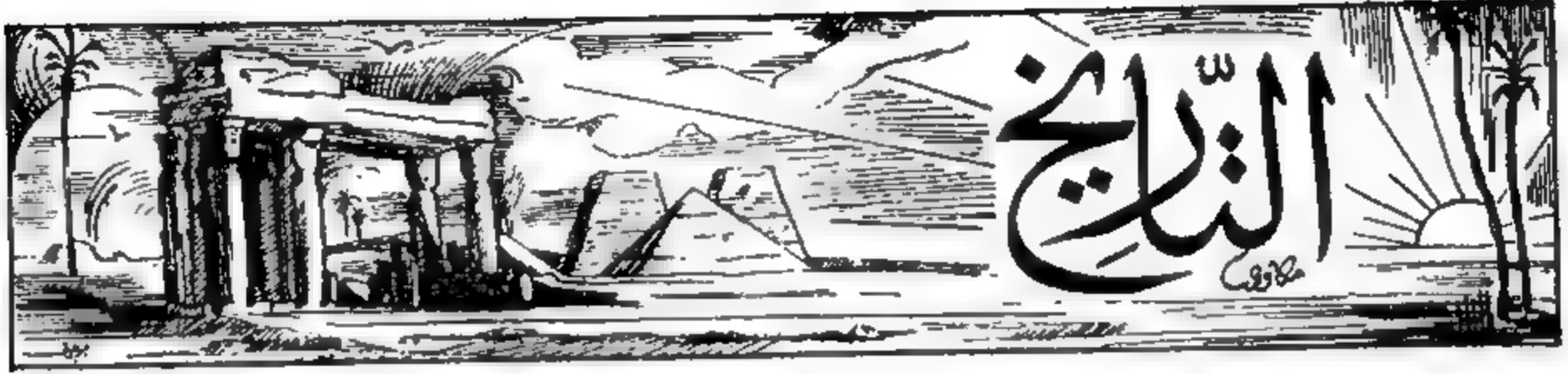
قال : لا تعجل ، فوالله لكان حمل السيف أهون مما نَصَبُونَا فِيهِ ، فقد وكلوا إلينا فِرَقًا من الفلاحين المجتدين تعلمهم الموسيقى ، ونعلمهم في أقصر الأزمان . ليعثوهم إلى القسوى المتحاربة ليروحوا عنها وقع اشتجار الأسنة ومنازلة الأعداء.

يَا لَلهول : ما كان أقسى هذا الواجب وأشد وطأته ! جيش تضنيه الحرب ويجب الترفيه عنه ، والحكم عسكى لا هواة فيه ولا رحمة ، والفلاحون ألسن طوال وآراء قصار ، فتخيل يا ولدى أية مشقة عاتينا وأى هول جُزنا ! والذي ساقني إلى هذه الذكرى أن الفلاحين حين كانوا يصلون إلى علامة « التريل كروش » كانوا يسرعون في التوقيع كأنما يطيطون ، كما كنت تفعل اليوم فأضحكتي وذكرتي ، وليست دلالة هذه العلامة في سرعة الايقاع غير مقيدة وإنما للسرعة فيها حدود ومقاييس ،

ولاذن ، أيها السادة الموسيقيون . أتمم عُمدة من عُمدة الحرب ، ووسيلة من وسائلها لا غنى عنها ولا مفر منها  
فأرايكم إن جرت الحرب الإيطالية الحبشية اشتباك مصر فيها ، وساقوكم إلى ميدانها تقومون بهذا النصيب المفروض ؟  
أليس حسبكم ما تعاونوه في أيام السلم من الكد والمشقة ، حتى تقاسوا أمرا صعب المراس والمزاولة ؟  
وما رأى أولئك الذين يتوهمون في الموسيقيين الدعة وفراغ البال ، وهم من حرب العيش في تبليل واضطراب ؟  
أيها الموسيقيون ! لا مفر من الهم إلا إلى الهم ، فوطدوا أنفسهم على احتمال الأعباء ، وإن ثقلت ، فما ذلك  
منقصكم شيئا ، فما أتمم أولاء اليوم تجرعون النصة وتشرقون بها .

أخشى أن أكون قد أخفتكم ، وأنزلت الرعب في قلوبكم ، وإذن فلا بد من أن أتلس لكم من الأمر مخرجاً .  
فكروا معي . وأنعموا التفكير .... لقد وصلنا .... الراديو ، أيها السادة الموسيقيون ، يجب أن يجند  
الراديو ويحشد إلى ميادين القتال !! أليس الراديو ناعم البال في السلم ، قرير العين ، رغيد العيش ؟ فلم لا يذوق  
من أيام الحرب صابها وعلقمها ؟ أخلق الراديو للرفاهية ، وخلق الموسيقيون للبؤس والشقاء ؟  
نعم ، الراديو ، وشريط ماركوني علتكم في السلم والحرب والأمر لله .

وکنوز محمد و احمد المغنی



## الدولة الوسطى وعصر الهكسوس

لم تكن الدولة القديمة تفسح مكانا للدولة الوسطى حتى نشطت مصر إلى استخراج المعادن من المناجم الممتدة في الصحراء إلى شبه جزيرة سيناء . وأخذت العلاقات تتزايد بينها وبين سوريا . وعلى أثر ذلك شوهد في مدافن بني حسن ، حوالي سنة ٢٠٠٠ ق . م نقوشا تمثل الرعاة السوريين لأول مرة ، يجوبون الأراضي المصرية . وفي هذا الوقت ظهرت في مصر ، لأول مرة أيضا ، آلة الكنة وهي آلة وترية سنائي على ذكرها تفصيلا في الكلام عن الدولة الحديثة حيث عم استعمالها ، هي وما جد عليها من الآلات الموسيقية .

ما انتهى الحكم إلى الأسرة الثالثة عشرة ، فالرابعة عشرة حتى تخاصم أمراؤهما ، وتنازعوا أمرهم بينهم . كل يجاهد للملك والاستيلاء على التاج ، فأدى تنازعهم إلى اضطراب الحكم واختلال الأمن ومكّن الهكسوس من احتلال مصر .

والهكسوس قوم من آسيا ، يعرفون عند العرب بالعمالة . انتزعوا الملك وانتشر سلطانهم أثر سقوط الأسرة الرابعة عشرة ، وامتد حكمهم طوال أزمان الأسرات الخامسة عشرة والسادسة عشرة والسابعة عشرة .

كان عصر الهكسوس عصرا مظلما في التاريخ المصري أسدل فيه ستار كثيف غشى على حوادث مصر ولم يخلد لنا من أيام حكمهم أثرا من كتابة أو نقش ، على أنهم حكموا قرنا كاملا ، تمكن المصريون في نهايته من طردهم بفضل ظهور الأسرة الثامنة عشرة حوالي سنة ١٦٠٠ ق . م . في قوة وبأس وجهاد عنيف ، وأنشأت الدولة الحديثة ، فارتفع ذلك الستار المظلم الذي حجب عصر الهكسوس وعاد التاريخ المصري إلى جلالته ووضوحه .

ولقد قيل في سبب غموض عصر الهكسوس ، وعدم عثورنا على أية كتابة أو نقش لهذا العصر ، إن المصريين ، وكانوا شديدي الكراهية للهكسوس ، حتى كانوا يلقبونهم بالرعاة . وبالكفرة . وبالطاعون ، احتقاراً لشأنهم وامتهاناً لهم ، وإزدراءً بأولئك الأجانب الذين اغصبوا ملك البلاد

وقيدوا حريتها ، نقول إن المصريين ما كادوا يستعيدون سلطانهم ويستردون ملكهم ، ويظهرون بلادهم ، حتى أبادوا مختلفات ذلك العهد البغيض ومحروا كل أثر يدل على الهكسوس .

## موسيقى الدولة الحديثة

رفع الستار وأزيج ذلك الحجاب الكثيف فإذا مصر قد اتصلت بالمدينة الآسيوية اتصالاً وثيقاً نشأ عن فتوحات الفراعنة الأقوياء ، ملوك الأسرة الثامنة عشرة ، الذين توغلوا في أرض الجزيرة وامتدت أملاكهم إلى قلب آسيا الصغرى فاتقل الكثير من المدينة الآسيوية إلى مصر وتسابق الملوك المغلوبون على أمرهم يقدمون إلى فراعنة مصر ما يتقربون به زلفى ، ويوالونهم بنفائس الهدايا فأثر ذلك في الموسيقى تأثيراً قوياً ، وأصبحنا نرى في بلاط الملك فرقتين موسيقيتين إحداهما مصرية والثانية آسيوية . بل ونرى الجوارى ينزحن إلى بلاط الملك بآلاتهن الموسيقية الآسيوية ، وفي وجودهن بالقصر الملكى رمز إلى التطور الذى أصاب البلاط والطبقات المصرية العليا ، وإلى مقدار تأثير مصر بالمدينة الآسيوية . والموسيقى وهى مرآة تنعكس فيها نفسيات الشعوب وما يجرى عليها من التقلبات أصدق محدث عن الانقلاب النفسى الذى حدث فى ذلك العصر .

تأثر عصر بالدولة  
الآسيوية

وبالصفحة المقابلة رسم تخطيطى للتاريخ الموسيقى عند قدماء المصريين ، رمزنا فيه باللون الأزرق إلى طابع موسيقى الدولتين القديمة والوسطى ، دلالة على ما كانت عليه تلك الموسيقى من هدوء واعتدال . كما رمزنا باللون الأسود إلى عصر الهكسوس المظلم ، وباللون الأحمر إلى تطور طابع الموسيقى فى الدولة الحديثة .

طابع موسيقى الدولة  
الحديثة

قامت الدولة الحديثة فتغيرت الموسيقى المصرية تغيراً تاماً عما كانت عليه فى عهد الدولتين القديمة والوسطى ، فالهدوء والاعتدال والبطء والبساطة وغيرها من صفات الموسيقى القديمة ، كل أولئك قد اختفى . وحل محله موسيقى على نقيض تلك الصفات ، كذلك تبدلت الآلات الموسيقية فى كثير من أنواعها وما تبقى من الأنواع القديمة دخل عليه كثير من التغير فتعددت أنواع آلة الصنج ، وكبر حجمها ، وزاد عدد أوتارها كثيراً بالرغم من أن مركز هذه الآلة كان ثابتاً جداً فى مصر لاستعمالها فى العبادة وما أكسبها ذلك من الأهمية الخاصة لحفظها بعيدة عن المؤثرات الخارجية . وبرغم هذا التحفظ الشديد لم تستطع آلة الصنج العزلة وعدم التأثير بهذا التطور . وعم انتشار آلة الكنارة . وحلّ المزمار المزدوج الحاد الصوت محل الناي الطويل الهادى . بل وأصبحنا لا نرى لهذه الأخيرة ، الناي ، رسماً فى النقوش الفنية التى خلفتها لنا الدولة الحديثة والعصور التى تلتها . وإن الناي ، وإن لم يخف تماماً إلا أن قيمته الفنية ضوّلت واقتصر استعماله على

# رسم تخطيطي للتاريخ الموسيقي عند قدماء المصريين

لون الطابع الموسيقى	حوالي سنة ؟؟	قبل الأسرات
الاسم الأول	٣٤٠٠ ق.م	
الدولة القديمة		
الدولة الوسطى	٢٠٠٠ ق.م	
الدولة الحديثة	١٦٠٠ ق.م	
ليبيا - اثيوبيا - آشور	٩٥٠ ق.م	
ملوك سائيس		
الفرس	٥٠٠ ق.م	
الفترة الهلنستية	٣٤٠ ق.م	اليونان
	٣٠ ق.م - الميلاد	الرومان

المعكوس

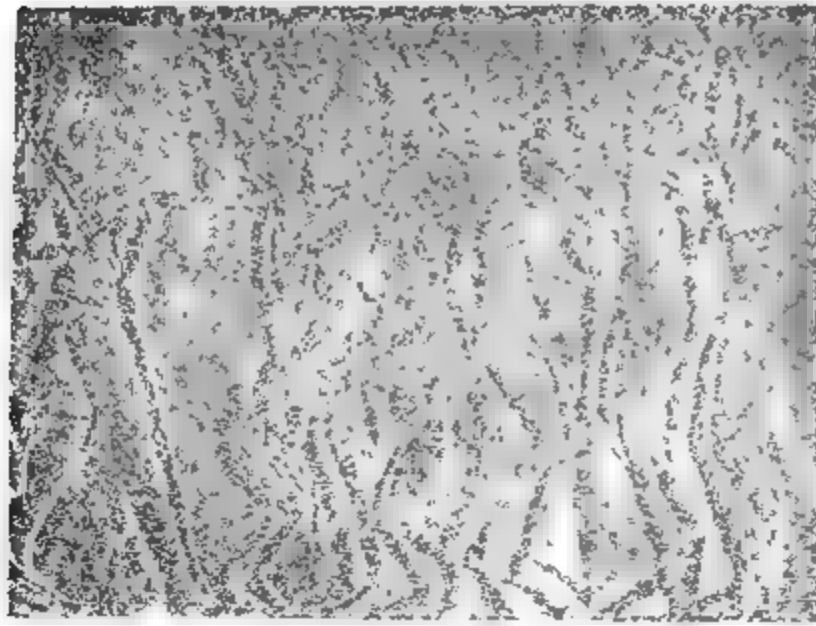




الطبقات الدنيا من الشعب ، كما هي الحال دائماً في اضمحلال الآلات الموسيقية . كذلك كثرت أنواع الطبول والصنوج والصاجات والدفوف .

ولقد أصبحت الموسيقى التي تؤديها تلك الآلات الموسيقية الجديدة في ذلك العصر حادة مبالغة في الحدة كثيرة الضوضاء . ويتجلى ذلك في نقوش تلك العصور سواء في موسيقى الرقص ، أو موسيقى الولايم ، أو موسيقى البلاط الملكي . وما يلفت النظر ، في ذلك العصر أيضاً ، السرعة الشديدة

في الحركة ، فالعازفات والراقصات كانت حركاتهن أكثر نشاطاً وأشد سرعة من ذي قبل . ولقد صورت لنا بعض النقوش عازفات كأنهن مساقات أو سكارى من نشوة الطرب « صورة ١ » تمثل رقص الموتى ، بالدفوف والقضبان المصفقة ، من نقوشات الدولة الحديثة « سفارة » .



صورة ١

« صورة ٢ » وهي لحفة راقصة من نقوشات الأسرة الثامنة عشرة في طيبة . وإنك لترى في الصور أن السيطرة في الموسيقى للجوارى الرقيقات فقد صارت اليهن تلك المهنة . لا في مصر وحدها بل وفي آسيا أيضاً ،



صورة ٢

وقد تغير السلم الموسيقي . كما سئله في حينه ، فبعد أن كان التقديم خماسياً أي مؤلفاً من خمس درجات أصبح السلم الجديد سباعياً ، وهو السلم الشائع استعماله الآن في جميع العالم المتقدمة تقريباً . وسنفصل . في الأعداد المقبلة إن شاء الله . أهم الآلات الموسيقية التي كانت تستعملها الدولة الحديثة .





## الموسيقى

للعالم المحقق والقانوني الضليع  
حضرة صاحب العزة الأستاذ  
عبد الله المصري بك

إن عادة

إرسال الأصوات

الموسيقية، بدأت وشاعت

بين آباءنا الأولين يباعث

الفتون ، والأغواء ، وسحر الألباب

وخلب العقول . وبهذا اشتركت مع أقوى

انفعالات النفس وأقلل الشعور : الحب ، والفخر ، والنصر .

أرأيت كيف كان منبع الموسيقى بعيداً عميقاً ومطبوعاً

في الخلقة . وكان الصوت أقرب مظهر لانبثاق الألم بأهّة ،

وتصعد حنين الشوق بأنة ، واندلاع لبيب الهوى بزفرة ،

وتفجر نبرة الكبرياء بزجرة : حس مفطور ، وشعر

صامت مبناه صغير ، ومعناه كبير ، وافظه قليل ، وفعله كثير .

الصوت - من قديم - مظهر البيان على سذاجته ، ووصف

الاحساس على فروده وأحدثه .

ارجع النظر إلى الصبي تجده يدندن قبل أن يعرف

الكلام . إذا تألم هنّ ، أو فرح حنّ ، وليس يعيد ، بل

يكاد يكون يقيناً ، أن أوائل سلاله الإنسان وآباء أول

الزمان كانوا يملنون انفعالهم بصيحات ترنم من قبل

أن يكون

لهم لسان مبین ،

وفيهم فصيح كليم .

ولك في بعض الحيوان شاهد ،

فقد تسمع له صيحات تقليدية ،

وهتافات ندائية ، بل بغفات منطوقة تكاد تكون

ملفوظة . ألم تر كيف تبغم الغزالة عند إظهار حنانها على

طالوها (١) ؟

إن كثيراً من البهم تتباغم للداعي والظرف ، وعليك

بحديقة الحيوان ، وهناك ترى وتسمع .

لا توجد حدود فاصلة في الترتيب الوجودي الانساني

بين الاشارات وتقلصات عضلات الوجه وصيحات

الانفعال والأصوات المنطوقة . إن هذا كله يكون وسائل

بيان الانسان ، وطرائق كلامه ، ووسائط حديثه ، وجميعها مرتبط

بعضها ببعض ، وتابعة كل واحدة منها للآخرى .

ولا شيء غير اتساع لغة الكلام ، والمناجاة بالفم

واللسان ، وغزارة معجم الحوادث والمسميات ، قد نقصت

الطو : بفتح الطاء ولد الغزال

من تلك الطرائق والوسائل والوسائط للاستغناء عن كثير منها، فلم يبق من قوتها إلا ما يظهر الأحاسيس الساذجة والشائنة والعميقة والشديدة .

إن ينبوع الصيحات الموسيقية خرج من كلام بعض الأمم المتابع كأنه ترتيم، ومن عادة الترتيل، والقصص الغنائي، والرتمة العارضة للنفس عند سهو أو ساعة لهو . وعلى الأخص اللهجة .

اللهجة هي الخطاب ، وقل ولا تخف : هي قيمة الخطيب ، فإن أحسنها ارتفع، وإن أساءها وقع، ولو أرسل الآيات . اللهجة هي غناء لم يستم وضوحاً، بل لحن محسوس مكتوم .

وكم كلمات متشابهات وشبه مترادفات لبثت مختلفات في المعنى، لا لشيء إلا لفارق اللهجة وكيفية النطق بها .

وإذا ما انتقلنا إلى التقليد الفني للصيحات الموسيقية والكلام الغنائي، أوله طرق البيان والتعبير عما في القلب - ألفينا الموسيقى الصوتية - استعمال الأصوات المترنة - قد أخذت طوراً معكوساً . فبعد أن كانت أولية المبادئ . أثرية أصبحت في عهدنا المذهب النقي شيئاً أقل مسخاً ووحشية باقترانها بالعزف بالملاهي .

إن الأمم حتى المتأخرة وغير الراقية في زماننا تعرفها وتذوقها . فمنهم من يجهلون الموسيقى والعزف، وزاهم يغنون ويرقصون على ضروب الغناء، ومنهم من تستغفم

الموسيقى فيأخذهم الطيش حتى من الدونى، كالسودان وسكان قلب إفريقيا .

أنت تعرف أن الأمم طبقات بعضها فوق بعض حسب داركة كل أمة منهم، وفن الموسيقى يتبع بالطبع درجات الطبقات .

ويحسن بك أن تعلم في هذا المقام ، أن أهل سيام يتعشقون الموسيقى فلا يوجد بينهم فرد من أسرة أوقرية إلا ويتغنى في روحاته وغدواته ، وهم يكوّنون الجوقات في المناسبات حتى أنهم يسبحون أسراباً وجماعات فيغنون في رحلاتهم كأنهم في ليالي أعراسهم وأفراحهم . وكذلك أهل الصين هم كثيرو العناية بالموسيقى، وكان من حكامهم من قديم الزمان وزير للترية الموسيقية .

وما يأخذك منه العجب أن نيام نيام ، القبائل العراة يغنون ويضربون بمعزف شبيه بمعزف الفراعنة والحُشبان ، ألا تدري ماهو ، هو الجنك ، الهارب ، ؟

إن في اختلاف الموسيقىات، والأغاني، وما تفضله منها كل أمة لآيات للحكم على طبائع البشر ونفوس الناس . أما وقد عرفت طبيعة وطابع الموسيقى فسجدتك قريباً عما يوجد فيك منها .



# الأوبرا وتطورها

## الأوبرا في ألمانيا حتى منتصف القرن الثامن عشر الامانة لاميديلا الإيطالية

ألمانيا حافلة بالمشاكل السياسية التي اضطرتها إلى خوض  
غمار حروب طويلة ، أهمها حرب الثلاثين سنة .

سيق الشعب الألماني إلى ميادين القتال ، وانطلق يذود  
عن بلاده ويدافع عن حريته ، فلما انتهى من كفاحه ناء  
بأعباء ثقيلة من مسؤوليات اقتصادية وأزمات مالية شديدة  
كانت نتيجة لازمة لتلك الحروب الطاحنة . فكان بديهياً أن  
ينصرف الناس عن الفن للاهتمام به .

إلا أنه رغم الضنك والشدة والضييق الذي تملك الشعب  
الألماني فقد ظل يحكمه وأمرأؤه وعلية القوم ، لا يتفلون  
مسراتهم ولا يخففون حتى من غلوائهم فيها . وكانت الأوبرا  
الإيطالية خير ما يتمتعون فيها بالسماع فامتلاً ببلاط العواصم  
وقصور الأمراء بالإيطاليين من أهل الفن حتى أن كل الأوبرات  
التي كانت تمثل في ذلك الوقت كانت إيطالية بحته ، يقوم  
بتأليفها وتلحينها وغناء أصواتها شعراء وموسيقيون إيطاليون .  
وكانت لغة البلاط في ألمانيا هي اللغة الإيطالية ثم صارت  
اللغة الفرنسية .

لقد رأينا كيف بدأت الأوبرا في إيطاليا في آخر  
القرن السادس عشر . وكيف تطور هذا الفن فيها فأصبح  
له ، في مدى قصير ، أربع مدارس مختلفة تتنافس فيما  
بينها ، واتخذت أوبرات كل مدرسة منها خاصية تعرف  
بها . وتلك المعاهد الأربع هي مدارس فلورانس ، وروما  
والبندقية ، وناپولي .

كذلك رأينا فن الأوبرا يشق طريقه إلى فرنسا على  
أثر ظهوره في إيطاليا بسنين قليلة . . . . . كيف أصبح  
للأوبرا الفرنسية في القرن السابع عشر ما يميزها عن طابع  
الفن الإيطالي ، وذلك بفضل الموسيقار لولي ومن تخطفه  
من أعلام الموسيقى في فرنسا .

والآن نعرض ، في هذا المقال ، إلى حال الأوبرا في  
ألمانيا في ذلك الوقت .

ظلت ألمانيا بمنأى عن هذا الميدان الفني ، بعيدة عن  
الاشتراك في مضماره ، مدة طويلة . وذلك بسبب مشاغلها  
السياسية والاقتصادية ، فقد كان القرن السابع عشر في

وطبيعى أن يظل الشعب بعيداً عن مشاهدة هذه الأوبرات وأن تظل مشاهدتها وفقاً على الحكام وحاشية البلاط من الأمراء وعلية القوم وعلى أسرهم ومن يلوذ بهم. ولقد بلغ من بذخ أولئك القوم أن كان لكل أمير شاعر خاص به ينظم المديح فيه وفي أسرته. بينما كانت كثرة الشعب وهى تنوء بععب الضرائب الباهظة. عاجزة عن منافسة أولئك الإيطاليين الذين انتشروا في كل مكان وتملكوا ناصية الفن ودانت لهم السيطرة التامة عليه.

ولمحة بسيطة نعرضها فيما يلى ، عن حال الفن في العواصم وأهم البلاد الألمانية، كافية لتصوير ما كان للإيطاليين من سلطان قوى ونفوذ لا حد له :

#### النمسا

كانت فيينا أخصب ميدان في ألمانيا ظهرت فيه جهود الأساتذة الإيطاليين وذلك لأنها كانت على اتصال وثيق بالبندقية حتى أن أساتذته الفن فيها ، البندقية ، كادوا يكونون مشاعاً بينهما وبين فيينا .

ولقد اهتمت فيينا بالأوبرا اهتماماً كبيراً سيما في عهد ليوبولد الأول ، ١٦٥٨ — ١٧٠٥ .

وبلغت حد الكمال في عهد جوزيف الأول وكارل السادس . وكان القائمون على أمر الموسيقى إيطاليين جميعاً بل ولم يكن حظ اللغة الألمانية من تلك الأوبرات إلا بعض تراجم كان يقوم بها أحياناً شعراء البلاط .

وفي الحق أن ذلك العهد ليسجل للإيطاليين ما بذلوا فيه من جهد، وما أصابوا من نجاح، فلقد بلغ نشاط أحدهم

وهو الموسيقار دراجي « Draghi »، أن بلغ ما لحنه من المسرحيات مائتي أوبرا ، وإن كان الكثير منها من نوع الأوبرا كوميك . .

ومن أساطين الأساتذة الإيطاليين الذين تجلى جهدهم وجهادهم في الأوبرا بمدينة فيينا ، متفرى . وكفالى ، وشستى .

#### ميرنخ

كذلك كان الحال بمائلا في ميونخ، فقد كان فن الأوبرا إيطالياً بحتاً . فقد استقدم إليها الموسيقار برنباي « Bernabei » من روما ليكون رئيساً لفرقة البلاط ثم خلفه ابنه .

وأهم من ظهر من الأساتذة الإيطاليين في بلاط بافاريا الموسيقار الكبير ستيفانى « Steffani » ، وهو من البندقية « ١٦٥٤ - ١٧٢٨ » كتب أكثر من ١٨ أوبرا مثلت في ميونخ وفي هانوفر ودسلدورف .

ويمكن أن يقال إن ستيفانى هذا كان لألمانيا مثل ما كان الموسيقار لولى لفرنسا ، فقد حاول أن يكون له أسلوب خاص في التلحين . وصارت موسيقاه مثالا يحتذى في التأليف . ونجح في تحلله من فن البندقية القديم فكان لأوبراته طابع خاص تميزت به .

#### هانوفر

وقد عرفت مدينة هانوفر ، قبل أوبرات ستيفانى ، أوبرات أخرى فرنسية وإيطالية . وإنما امتازت هانوفر بما كان يظهر فيها الفينة بعد الفينة من أوبرات باللغة الألمانية . ولقد مثلت فيها عام ١٦٨٩ لمناسبة افتتاح دار الأوبرا

إحدى أوبرات ستيفاني مترجمة إلى اللغة الألمانية . وسرعان ما مثلت هذه في هامبورج وفي براونشفايج .

درسه

كان البلاط في سكسونيا كذلك مرتعاً خصياً للفن الإيطالي ، وذلك بالرغم من أنه قد ظهر فيه أول موسيقار ألماني لحن أوبرا ألمانية ، ذلك هو هنري شوتس ، *H. Schütz* ، وهو سلف باخ العظيم . ولد عام ١٥٨٥ وكان رئيساً للفرقة الموسيقية في بلاط سكسونيا . لحن أوبرا « دافني » الإيطالية بعد أن ترجمت إلى الألمانية وكان ذلك لمناسبة زواج إحدى أميرات سكسونيا . ومثلت هذه الأوبرا في عام ١٦٢٧ فكانت أول أوبرا ألمانية ظهرت . غير أن موسيقاها فقدت ولم تصل إلينا . بل إن غالبية ما لحن من الأوبرات الألمانية قيل هذا الوقت . وفي القرن السابع عشر بعد ذلك ، ضيّعت لعدم تقدير الشعب للفن الألماني .

ولقد جاء تلحين شوتس لهذه الأوبرا « دافني » على النمط الإيطالي القديم الذي كانت فلورانس تتبعه .

وبما يجدر بالذكر أن شوتس قد تعلم الموسيقى في إيطاليا .

لم تقو رواية شوتس على تثبيت الفن الألماني ، حتى ولا في سكسونيا وحدها . بل ظلت هذه مركزاً هاماً للأوبرا الإيطالية حتى تأسست بها في عام ١٦٨٦ دار للأوبرا على نظام إيطالي بحت .

وأهم من اشتهر في سكسونيا من الموسيقيين ، الموسيقار أدولف هاسا ، *A. Hasse* ، وزوجته . وقد شغل مركزاً

فنياً هاماً . وهذا الموسيقار وإن كان ألماني المولد والأصل إلا أنه إيطالي النزعة والتربية حتى أنه ليعد إيطالياً قد تعلم في إيطاليا ، وعاش في نابولي معظم حياته ؛ ومات في البندقية عام ١٧٨٣ .

برلين

كذلك كانت برلين مركزاً هاماً لرعاية الأوبرا الإيطالية وأنا لنرى القيصر فردريك الأكبر رغم وطنيته الصادقة ورغم ما أظهره في حروبه ، التي اشترك فيها بنفسه ، من وطنية قوية قدسية ضمنت له انتصاراته الباهرة ، كان برغم ذلك لا يميل إلا للغناء الإيطالي ويفضله على الغناء الألماني وله في ذلك جملة ماثورة ، قوله « خير لي أن أسمع حصاناً يصل من أن أسمع ألمانياً يتغنى » .

هامبورج

أما هامبورج فكانت تعتبر في ألمانيا كالبندقية لإيطاليا ذلك لأنها كانت معقل الفن وموطن الموسيقى . وقد التقى فيها الفن الإيطالي والفن الفرنسي .

بنيت في هامبورج أول دار للأوبرا في البلاد الألمانية جميعاً ، وكان ذلك عام ١٦٧٨ واستدعى الموسيقار كوسر ، *Kusser* ، ١٦٦٠ — ١٧٢٧ ، وهو تلميذ لولي ، خصيصاً لرياسة فرقها . فأدى مهمته أكرم وأنجح ما تؤدي المهام . وإذ كانت دار الأوبرا في هامبورج أول دار بنيت في البلاد الألمانية ، فقد كانت كذلك مبدأ عهد الشعب بتذوق فن الأوبرا بعد أن كان التمتع بمشاهدة الأوبرات وفقاً على الملوك والأمراء وعلية القوم . وقد ظهر في

وقد ظلت هذه الحال مدى قرن ونصف قرن . بل  
إننا نرى الشعب الألماني نفسه ، بعد أن تذوق فن الأوبرا  
لا يعترف لفنان ألماني بالكفاية ما لم يكن قد سافر إلى  
ماوراء جبال الألب واتهل من مناهل الفن الإيطالي .  
بل إننا نرى كبار الفنانين الألمان يتسابقون لتحصيل  
علومهم الموسيقية في إيطاليا . بل ولقد اضطر كثير من  
الموسيقين الألمان ، مراعاة لرزقهم ، وضرورة كسب  
قوتهم ، إلى تغيير أسمائهم بأسماء إيطالية مستعارة حتى  
يموهوا على الشعب بأنهم من أصل إيطالي ليصيبوا منه  
التقدير الفني .

ولكن إذا كانت ألمانيا قد ضحت بفنها القومي . هذه  
المدة الطويلة وتركته في أيد اجنية تتصرف فيه طوع  
إرادتها فقد عوضها هذا الفن الاجنبى عن هذه الخسارة  
بما بذره في البلاد من بذور صالحة كان غراسه أكبر  
أعلام الموسيقى في ألمانيا أمثال هندل وباخ وجلوك  
وهايدن وموتسارت ، موزار ، . . .

هامبورج الكثير من هذه الأبرار باللغة الألمانية .  
وبلغت أوبرا هامبورج أوجها على يد الموسيقار  
الألماني كيسر ، *Kaiser* ، ١٦٧٤ - ١٧٣٩ . فلقد كان  
بعد في طليعة موسيقارى العالم . نهض بالفن في هامبورج  
حتى أصبح في مصاف فن المدرسة الحديثة في البندقية .  
ولقد كان لهامبورج سمعة عالمية في الموسيقى اجتذبت  
إليها هندل ، *Handel* ، الذى كان موضع رعاية كيسر ،  
فتبع نهجه ، وسلك طريقه ، وكان فضل هندل على  
الأوبرا الألمانية كبيراً ، سنعود إلى ذكره تفصيلاً في مقام  
آخر . وبعد أن اشتغل هندل إلى جانب كيسر ردحا  
من الزمن في هامبورج ، غادرها إلى إيطاليا .

وهكذا ، أينما وليت وجهك في ألمانيا ، ترى الفن  
الإيطالي ، والأساتذة الإيطاليين يحتلون مختلف البلاد  
الألمانية بلاطها ، وقصورها ، ودور مسارحها ، ويسيطرون  
على موسيقاها .

## معجزة القرن العشرين

أثمان في غاية المهادنة  
وبالتقسيم

بمحلات

عزيز بولس

مصر

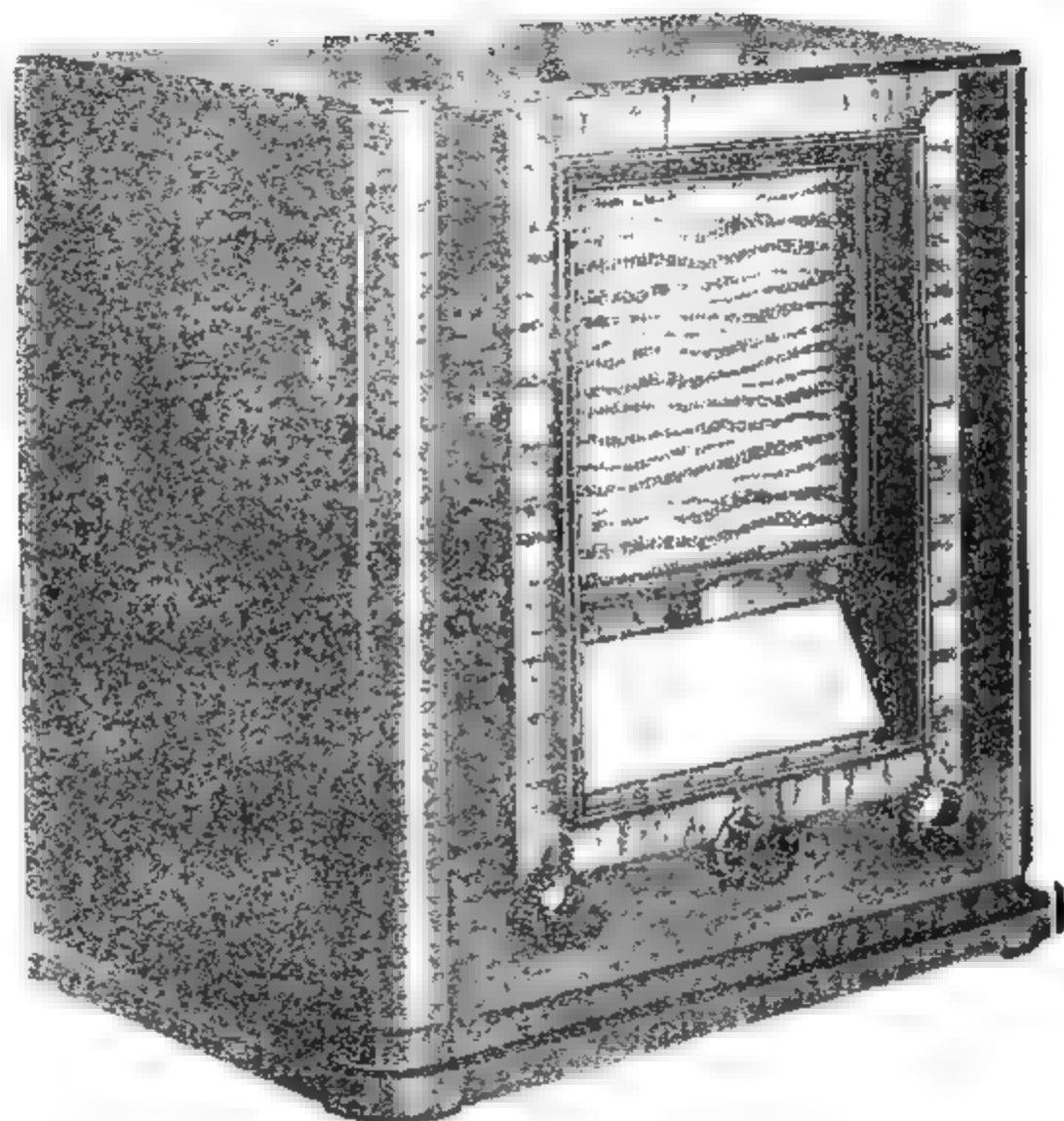
٧٣ شارع ابراهيم باشا

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

١٨ شارع فؤاد الأول

تلفون ٢٢٣٠٥



قبل شراء  
أي جهاز راديو  
تنصحك  
أن تسمع وتشاهد  
الجهاز ذو الشهرة العالمية  
من ماركة  
تلفون نكن  
٣ موجات  
الشامل  
لمتانة الصنع . دقة النغم .  
أناقة الشكل . شدة الحساسية  
فضلا عن قوة لمباته الشهيرة  
التي لا مثيل لها



# أدب الموسيقى وفلسفتها

## الموسيقى والغناء

في مجالس الخلفاء وبلاط الأمراء الأوربيين

للكاتب الأديب الأستاذ د. خلدون .

٢

كان شرف الموسيقيين والمغنين أيام عز العرب ومجدهم في القرون الأولى من الإسلام مستمداً من شرف هاتين الصناعتين وسمو مكاتهما ونفاق سوقهما عند الخلفاء والأمراء ومن إليهم من صدور الدولة وزعمائها . ولقد كان بعض

المتشددین من فقهاء العراق يتخرجون من الغناء والموسيقى ولا يرون إطلاق وصف الجواز عليهما ولكن الحجازيين لم يلقوا بالالمثل هذه الشبهات إذ كانوا أرق طباعاً وأزكى نفوساً وأعرف بحقوق أنفسهم عليهم من إخوانهم العراقيين على أن الأمر لم يلبث أن خرج من هذا النطاق الضيق وعظم عن أن يلتزم الوضع الذي أراده عليه الفقهاء من الجدل والنقاش .

ثم جاءت دولة العباسيين وكثر اتصال الفرس بالخلفاء ، والفرس أهل مدينة عريقة ولهم بالغناء والموسيقى ولع شديد . ومن ثم اتسعت دائرة معارف الموسيقي وكثرت مصادرها وأصبح المغنون في عهد العباسيين يتلقون أصول الصناعة عن رجال أفذاذ وأساتذة مبرزين بعد أن كان أسلافهم الأولون من متقى الحجاز يتلقفون النذر الضئيل من أصول هذه الصناعة عن أسرى الفرس خاصة والموالي

من غير العرب عامة . وعلى ذلك شرفت الصناعة وشرف أهلها إذ كانوا أهل علم وأدب إلى جانب وصفهم المعروف من الموسيقى والغناء . وحسبك في هذا أن بعض واصفي إسحاق قال عنه : إن الغناء كان أقل بضاعته ، وأن

إسحاق كان يدخل على الخلفاء في صفوف الفقهاء والأدباء والشعراء . وقد بلغ به الاعتداد بالنفس أن طلب إلى المأمون أن يرخص له في الصلاة معه في المقصورة ، وهي خاصة بالخليفة وحاشيته المقربين . وقد احتمل منه المأمون هذا ، ولكنه صرفه عنه بلطف وهبة سنية .

وكان مما زاد في شرف الغناء ومكن له في النفوس ، وجعله صناعة محترمة ، محاولة بعض الخلفاء حذق هذه الصناعة وشدة ولعهم بها ، وإقدام إبراهيم بن المهدي على تعلم الغناء والحذق فيه ، حتى أصبح ضريب إسحاق عند بعض أهل الفن وخيراً منه عند الآخرين .

وليس من شك في أن اندماج إبراهيم بن المهدي في الغناء وشهرته به وحرصه على التبريز فيه كل ذلك قد أعلى من شأن هذه الصناعة وأكسبها جلالاً وخلع عليها من أبهة الملك وبهائه ، فقد كان إبراهيم عريق

في الاتصال بالخليفة إذ كان ابن المهدي وأخ الهادي  
والرشيد وعم الأمين والمأمون والمعتصم وذا قرابة ماسة  
بمن ولي هؤلاء من الخلفاء ، ثم أن إبراهيم نفسه قد  
رشح نفسه للخلافة وغاب على بغداد زمنا في أول عصر  
المأمون . وقد نقل صاحب الأغاني رواية عن إبراهيم  
يقول فيها أن المأمون لم يعف عنه إلا إكراما لهذا  
وأشار إلى حلقه ، يعنى بذلك قدرته على الغناء ،

ولو أننا جارينا المتشككين فأنكرنا هذه الواقعة  
واستكثرنا على المأمون أن يعفو عن خارج على الخلافة  
إكراما لغنائه ، وعلى إبراهيم أن يذهب إلى هذا الفهم  
في سر العفو عنه - بقى معنا استساعة أبي الفرج هذه  
الرواية وعدم إنكاره إياها بما يدل على أن هذا الفهم  
كان جائزا ولم يكن قائله أو راويه محترا أو مسرفا .

وجاء الواثق فأكرم أهل هذه الصناعة وبالع واطب  
إذ كان مغنيا ذا صناعة معروفة ، وكان رضا إسحاق  
عن بعض صناعته لا يعدله شيء في نظره والواثق هو  
الذي يقول لإسحاق وهو يبكي . . لو قدرت على رد  
شبابك لفعلت بشطر ملكي .

وقد أنشأ صاحب الأغاني فصلا عن الخلفاء الذين  
لهم صناعة معروفة في الغناء وصدر هذا الفصل برواية  
تقول إن جميع الخلفاء كانت لهم صناعة معروفة وقد أنكر  
أبو الفرج هذه الرواية وأحالتها على المبالغة والاختراع  
ثم ذكر الخلفاء الذين أثرت عنهم صناعة وعرفت لهم  
أصوات . على أن هذه الرواية تدل كذلك على  
مبلغ شرف الغناء عند العرب وكيف كانوا لا يستنكرون  
على خليفة من الخلفاء ، حتى عمر بن الخطاب أن  
يوصف به .

سبقنا هذا البيان لنعال به على فضل صناعة الموسيقى

والغناء عند العرب وكيف كان بعض الخلفاء يعززون بها  
ويحاولون أن يغلبوا المحترفين عليها . فأما حفاوة الخلفاء  
بالمغنين وبرهم بهم وإيثارهم إياهم بالزلي وتعهدهم بالرعاية  
والإلطف فإن ذلك أعظم من أن يخفى وأشهر من أن  
يوصف . وحسبك في هذا أن أحد الخلفاء قال لمغنيه  
ما خلاصته أنه زينة ملكه ولو لم يكن من نعم الله  
عليه إلا وجوده في دولته لكفاه ذلك وأرضاه

ولقد كان المغنون يشاركون الخلفاء في سرهم ولا  
يقفون عند هذه المرتبة بل يتجاوزونها إلى إيذاء الرأي  
في السياسة . وقد أسلفنا في الكلمة الأولى بعض شواهد  
هذه الحال ولكتناجب أن نشير في كلمة اليوم إلى فضل  
آخر للمغنين طوقوا به جيد الشعر والشعراء فقد كان من  
أكبر الوسائل لأذاعة شهرة الشاعر ورواج سوقه عند  
الخلفاء والأمراء تغني أحد المغنين بشيء من شعره فما هو  
أن يطرب الخليفة من الشعر والغناء حتى يسأل من القائل  
ومتى اتفق هذا السؤال لشاعر تفتحت أمامه الأبواب  
وأحاطته السعادة وحفه التوفيق من كل جانب .

وكثيرا ما حدث أن جفا خليفة من الخلفاء شاعرا  
من الشعراء وتطول الجفوة ويستشفع الشاعر عند الخليفة  
بكل من يؤمل عنده الخير فلا ينفعه ذلك ولا يجديه  
حتى يهيئ الله له مغنيا أو مغنية تنشد الخليفة بيتين من  
شعر ذلك الشاعر الجفو فيصفو له الخليفة ويعود معه  
كسابق عهده .

ويطول بنا القول لو أننا أردنا التقصي والاستشهاد  
فإن الكتب محشوة بما كان من فضل الغناء وكرامة  
المغنين على الخلفاء والأمراء . ولو أننا ذهبنا إلى القول بأن  
تحت كل عبارة ذكرناها في هذا الموضوع ووراء كل  
إشارة أسلفناها حكاية طريفة ونادرة مستملحة وتاريخنا

طويلا لما كنا في ذلك مسرفين أو مبتدعين ، بل إن ما لم نذكره أكثر وما لم نشر إليه أجل وأجل ، وهذا كله يثبت مكانة الغناء والموسيقى عند العرب وينهض بفضل هاتين الصناعتين عند ملوك الإسلام الأولين ، والآن نولى وجهنا شطر الغرب لئلا نرى حظ الموسيقى والغناء عنده بعد أن رأينا ما كان من ذلك عند العرب ، وشاهدنا على ما نقول هذه المجلة وما ثرويه من قصص موسيقى ، وشاهد آخر وثيق الصلة بمجلة الموسيقى وهو صديقي النابغة الدكتور محمود الحفنى رئيس تحريرها فيما أثبتته في كتابه « أشهر مشاهير الموسيقى الغربية » .

فأما الرواية التى تنشرها هذه المجلة مسلسلة فإنها تدل على مبلغ ما كان يلقاه موسيقى عظيم ، هو النابغة موزار من الموان والصغار عند أميره هيرونيوموس مطران سالسبورج ووالها . ولنا نحب أن نعيد ما نشر فى هذه المجلة ذاتها ولكن يكفى أن نقول أن هذا المطران استكثر على الموسيقى العظيم أن يصافح ضيوفه واندفع يؤنبه على ذلك ويقول له « أبلغت بك الصفاقة هذا الحد أتزعم أنك أصبحت من الشرف والنبالة بحيث يضع الإشراف أيديهم فى يدك الملوثة القذرة ؟ ياسوء ماصوره لك تفكيرك الفاسد وزعمك الباطل . ولكن لا عجب أن يتعلق الرعاع أمثالك بأهداب العظيمة يتمحلونها تمحلا » .

وليس هذا هو أشنع ما لقيه ذلك الموسيقى العظيم من أميره بل هو مثل لحسب ، وصورة قد تكون ألطف من صور غيرها ، وإن الإنسان لينجل ويشمئز ، أن يرى نفسه مضطراً لنقل هذه العبارات البذيئة والألفاظ السمجة الوقحة بعد أن كان فى معرض الكلام عن هذا الموضوع عند ملوك العرب فى روض حافل بالأزاهير عابق بالأريج العطر والشذا الفياح .

\*\*\*

وروى الدكتور الحفنى فى كتابه أن موزار هذا اضطر بعد أن طبقت شهرته الآفاق وأغرم به عظماء أوروبا إلى قبول وظيفة صغيرة عند حاكم مدينة سالسبورج وعلى الرغم من إعجاب هذا الحاكم بفن موزار فإنه كان يعامله معاملة الخدم ويدعه يأكل مع خدام المطبخ على مائدة واحدة .

وهذا هو يتهوفن العظيم يترك حفلة لأحد الأمراء مغضبا أن رأى الأمير قد أنزله درجة عن سائر المدعوين ، ولما كانت عقيدة الغربيين سيئة فى الموسيقيين حتى ذاك الوقت وكان تقديرهم لإمام غير عادل فقد أجمع الحاضرون تقريرا على أن عمل يتهوفن « قلة أدب » . وليس أدل على استهتار الغربيين بالموسيقى فى ذاك الوقت من الحال التى مات عليها يتهوفن من الفقر والعوز حتى لقد بلغ به الأمر أن عدا عليه الموت من غير أن يخف لعيادته طيب .

وإن الإنسان ليزهى وتأخذه العزة بالحق أن يرى ملوك الإسلام منذ أكثر من مائتين وألف عام قد عرفوا فضل الموسيقى والغناء وأنزلوا أهلها منزلة المقربين وذوى الحظوة والشفاعة بينما ظل ملوك أوروبا وأمراؤها يعاملون نوابغ الموسيقى والغناء معاملة الخدم والسفلة من الناس إلى زمن لا يبعد عن عصرنا الحاضر بأكثر من مائة عام .

وإنه لفضل باد للخلفاء على الفنون الجميلة ومحمدة يسجلها لهم الدهر وينقشها التاريخ فى أطيب صفحاته وأكرم سجلاته .



# القصة الموسيقي



## نابليون برزيم موسيقي

واسع الكرم . ولقد قال الدوق راجوز *Rugose* في ذلك كلمة حق .

« إن الطبيعة قد حبت قلباً مغرى لتقدير ما يقدمه له الناس من خير، وكان هو خيراً، ولا أبالغ إذا قلت إن قلبه كان فياضاً بالركة . »

أحب نابليون في حياته إمرأتين من بنات الفن إحداها المغنية جازاتي *Mme. Gasatti* من ميلانو في إيطاليا والثانية الممثلة التراجيدية جورجيا .

أما الأولى فعرفها الامبراطور في إحدى سفراته في مدينة ميلانو ، فقتن بجمالها وأحب عذب صوتها ، واغدى عليها من الهدايا ثمينها وعزيزها ، ورغب أن يحتفظ بها ففوض برتيه *Berthier* أحد رجاله أن يتم معها عقداً لمدة طويلة وأن يصحبها إلى باريس لحقق برتيه رغبة الامبراطور وأخذ هذه المغنية ورحل بها في عربته الخاصة إلى باريس بعد أن تعاقد معها على مبلغ ١٥ ألف فرنك تصرف لها شهرياً نظير مكوئنها في بلاط الامبراطور . فظهرت بعدها في باريس على مسرح التيلورى حيث كان صوتها البديع حديث كل من سمعه .

لعبت مدام جازاتي بعد ذلك مقرة الامبراطورة وأنعم على زوجها وكان من أفراد الجيش بلقب جنرال .



برزيم

لبست شخصية نابليون رجلين ، أحدهما رجل الحرب والثاني الرجل الخاص . فأما رجل الحرب فكان يرى أن الناس الذين يبعث بهم إلى ميدان القتال ليسوا إلا أنواعاً من الآلات التي يستعملها الإنسان في تحقيق رغباته ، إن أصابها شر أسف له مجرد أسف أى بلا عاطفة ، لأن ما لحق بها من تلف قد يبعد تحقيق أمنيته .

وأما الرجل الخاص فمختلف كل الاختلاف عن رجل الحرب ذلك بأن نابليون كان يذهب تبعاً لما تمليه عليه طبيعته ، يندفع بعاطفة الاعتراف بالجميل . وكان كريماً

أقوى مؤسسة  
من نوعها  
٦٨  
شارع قصر العيني  
مصر  
تليفون  
٤٣٣٠٧




الإدارة: ٦ شارع زكي  
المطبعة: ١٨ شارع بورس

DIRECTION : 6 RUE ZAKI  
IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Jawfikia - Le Caire

ولم يكن هذه المحبوبة الصغيرة الممتازة المرموقة باهتمام  
الأمبراطور وعنايته لم تقف عند هذا الحد بل استقلت هذا  
المركز فطالبت أن يكون لها في البلاط مكان بين مقاعد  
الأشراف وكان لها ما أرادت إذ أنعم عليها بلقب «كوتس»  
وكانت تعمل على الظهور في أبهة وتعطي نفسها أهمية كبيرة  
وانتهى بها الأمر إلى هجر الأمبراطور ولذلك ود أن ينتقم منها  
فأمر أن تعود إلى إيطاليا وطلب إلى جوزفين أن تفصل  
هذه المقررة الصلابة . ولكن جوزفين ردت عليه تقول .  
« لا يأسدي أني سأحتفظ بها إذ لا يليق بك أن تلقى  
في نار اليأس امرأة صغيرة ، بعد أن اغتصبها لنفسك وحلت  
بينها وبين القيام بفروضها ولعمري إنني لأشعر أني سأكون  
في القريب بأثمة مثلها ، اتنا نكي معاً وانها لتفهمني وأفهمها .  
وكان في هذا الوقت قد تسرب إلى المجالس عزم نابليون  
على طلاق زوجته جوزفين .

ولم يمض زمن طويل حتى تعلقت مدام جازاتي بأحد  
الموسيقيين ، وكان عازفاً بالكمان ، فكانت هذه الصلة باعثاً  
على عودة الأمور إلى مجاريها في القصر وأصبح جو البلاط  
هادئاً وكان من عادة نابليون أن يغتفر لمحجوباته عيشن بحبه  
وقلبه . وعدم أخلاصهن له ، وهو أمر يرجع إلى مبدأ فلسفي  
اتخذته لنفسه فقد كان يعتقد أن عدم الأخلاص شيء عادي  
كأحداث الزمان يتعرض لها الناس فأن نزلت لأحدهم  
كارثة أو نكبة فلا يحمل أن يأسى لها وتثور تأثيرته من  
أجلها بل يجب أن يعمل على تخفيف المصاب فيها ولذلك  
فانه لما علم أن حبيبته علفت غيره لم يسعه إلا أن يعرض  
عليها مبلغاً كبيراً من المال يغريها به على ترك حبيبها الموسيقي  
ولكنها رفضت .

ولما خشيت سوء العاقبة فرت مع من أحبه إلى روسيا .

## بحث في المقامات

### نهفت العرب

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

القوس باريها فأترك للجمع  
اللغوى حق الإرشاد عن هذه  
الأصطلاحات ولكننى أمام  
هذه الرغبة الملحة ومع التحفظ  
التام أقرر أن ما سأذكره من

التعابير إنما هو مأخوذ على لسان كتب الموسيقى العربية  
ووارد في متونها . ولست أطالب باستمرار متابعتها فلا  
زال رأى للجمع اللغوى فهو خيرها وابن بجديتها وما  
تعجلته بالذكر إلا تسهيلاً لما أتأوله من بحوث في المقامات

\*\*\*

النعمة :

والجمع نغمات ونغم : هى الصوت المندرج تحت ضوابط  
الموسيقى من حيث الثقل والخفة وعدد الاهتزازات .  
ويقول بعضهم في تعريفها : إنها صوت يلبث زماناً على  
حد من الخفة والثقل . وقال الفارابى في كتاب الموسيقى  
: وأعنى بالنغم الأصوات المختلفة في الخفة والثقل التى  
تتخلل كلها ممتدة . وقال عبد القادر بن الغبى في كتاب  
مقاصد الألحان : النغمة صوت واحد لا يلبث زماناً ذا قدر  
محسوس في الجسم الذى فيه يوجد . فكل لفظة من  
الألفاظ الواردة في الجدول الآتى هى اسم لنغمة مخصوصة  
ومن الخطأ أن نقول : فلان يعنى من نغمة كذا . لأن  
هذا يدل على أنه يأتى بصوت واحد مستمر دون الانتقال  
إلى سواه . ومن الخطأ أيضاً استعمال كلمة نغمة في نحو

إنما لفائدة القراء ،  
وتوحيداً لترتيب أسماء الدرجات  
الموسيقية نذكر في الجدول  
الموضح بالصنعة التالية ،  
أسماء النغمات الشرقية مع

ما يعادلها في التسوين الموسيقى الأفرنجى بالطبقة الملائمة  
التي أقرها مؤتمر الموسيقى العربية .

ومن هذا الجدول يتضح الخطأ الشائع في مصر في  
مكان درجة النهفت وقرارها الكوشت لأن الترتيب  
المستعمل في مصر - عراق . نيم كوشت . كوشت .  
راست وصياحاتها . أوج . نيم نهفت . نهفت . كردان -  
لا يستقيم معها تكوين لحن نهفت العرب السابق شرحه .  
على أن الأسماء التي أوردناها بترتيبها في الجدول  
هى أصلح وضع يجب اتباعه خصوصاً وأتأنا نشد السير  
على السلم المعتدل المحتوى على أربع وعشرين ربعاً متساوياً .  
وقد سبقنا إلى ذلك مشاققة في الرسالة الثمانية وحيد  
كلوجيت هذه التسمية وهذا الترتيب بعد تمحيص دقيق  
أثبت صحتها .

اصطلاحات موسيقية عربية

نزولا على رغبة الكثيرين من قراء هذه المجلة الغراء  
نستعرض في عجالة موجزة الألفاظ التي كان يتبعها العرب  
في تكوين ألحانهم مع ذكر ما ورد على لسانهم من  
الأصطلاحات الفنية حتى يتيسر للقارىء متابعة ما نكتبه  
في أبحاث المقامات بسهولة . وقد كان بودى أن أعطي

# تَدْرِيسُ النِّغَمَاتِ الْعَرَبِيَّةِ

نغمات المرتبة الثانية		نغمات المرتبة الأولى	
	شَهَنَاز		يَكَاة
	تِيكَ شَهَنَاز		قَارَنِيم حِصَار
	مُحَايَر		قَارَنِيم حِصَار
	نِيم زَوَال		قَارَنِيم حِصَار
	زَوَال (سُبُلَة)		عَشِيرَان
	بَزْرُك		قَارَنِيم عَجَم
	حُسَيْنِي شَدَّ		قَارَنِيم عَجَم
	تِيكَ حُسَيْنِي شَدَّ		عِرَاق
	مَاهُورَان		كُوشْت (سُورْدَل)
	جَوَابِيم حِجَاز		تِيكَ كُوشْت
	جَوَاب حِجَاز		رَاسِتْ
	جَوَاب تِيكَ حِجَاز		نِيم نَزْرُكْلَاه



« هذه المعزوفة من نغمة الحجاز » ويقصد بها هواء  
مخصوص وهو لحن الحجاز .  
ويعادل النغمة عند الفرنجة كلمة « Note »

اللمحة :

هو ما تألف من نغمات مرتبة بعضها يعلو أو يسفل  
عن بعض على نسب معلومة ويقابله عند الأفرنج كلمة  
« Gamme » أو « Tonalité »

الزوا :

غناء أو عزف من لحن لا يشترط فيه الترتيب للنغمات  
من حيث الصعود أو الهبوط .

الصوت :

كالهواء ولكنه محدود المنطقة كهو صوت الطفل وصوت  
الببل وصوت المرأة  
.....

وصوت إنسان فككت أظير ،  
ولا يستعمل للدلالة على النغمة . ويعادله عند الفرنجة  
كلمة « Purte » في التوزيع الموسيقى .

الربوا :

كلمة معربة معناها جريدة الحساب ثم أطلقت على موضع  
الحساب واستعملت في الموسيقى للدلالة على اللحن لما  
يشمله من معنى الترتيب في قولك « عمر أول من دون  
الدواوين في العرب » أي رتب الجرائد للرجال وغيرها .

ذو الأربع :

هو ديوان مكون من أربع نغمات مرتبة ويعادله عند  
الفرنجة « Tetrachord » وهو أقدم نوع عرف من الدواوين

والعبارة اختصار « لذى الأربع النغمات » فهي أربع  
بفتح الأول وليست بكسره كما هو شائع  
الجنى :

هو ذو الأربع أو ذو الخمس الذي تتكون منها  
الالخان ويعادله عند الأفرنج كلمة « Genre »  
ذو السك :

أى ذو النغمات كلها . ويشمل ثمان نغمات من الأساس  
إلى الجواب ويتكون من الأجناس بالجموع السابق شرحها  
في العدد الأول من هذه المجلة لمدى مرتبة واحدة .  
المرتبة :

ديوان يشمل ثمان نغمات من الأساس إلى الجواب .  
الجماعة التامة :

تكون من مرتبتين من الأساس إلى جواب الجواب  
وأطلق الفارابي اسم « الجماعة التامة المنفصلة غير المنغيرة »  
على السلم الموسيقى المحتوى على مرتبتين لأنه كونهما بالجمع  
التام المنفصل من ذى أربع واحد لم يتغير

الاساس :

النغمة الأولى من أسفل أى ديوان .

القرار :

النغمة التي تسفل الأساس يبعد بالكل وعدد ذبذباتها  
نصف عدد ذبذبات الأساس .

الارضى :

كالقرار .

الشماع :

بحر :

كالقرار .

ذو الأربع • بعد القرن الرابع الهجرى ،

الصباح :

مطلق فى بحر --- :

النغمة التى تعلو الأساس يبعد بالكل وعدد ذبذباتها  
ضعف عدد ذبذبات الأساس .

ذو الأربع المبتدى بمطلق أى وتر إذا طبق على غير  
أساسه .

الجواب :

معترى :

كالصباح .

نغمة لا دستان لها .

بحر بالكل :

البحر التورى :  $\frac{9}{10}$

المسافة الصوتية بين أساس وجواب أو بين قرار  
وأساس ويعادها كلمة « Octave »

البحر الترددى :  $\frac{10}{9}$

بحر بالاربعة :

البحر الطينى : أو بعد المدة أو بعد العودة :  $\frac{8}{9}$

المسافة الصوتية بين أى نغمة والرابعة فى الترتيب معها  
إلى أعلى أو إلى أسفل ويعادها « Perfect 4 th. »

المقام :

بحر الخماسى :

هو الأساس الذى بنى عليه اللحن ويستقر عليه فى  
الختام . ويستعمل على سبيل المجاز بذكر البعض وقصد  
الكل بمعنى اللحن كقولك « مقام اليكاه » ويراد به لحن  
اليكاه . وما يجدر ذكره هنا عدم جواز هذا المجاز  
فى الألحان التى لا تستقر على أسماؤها كلحن الكرد والصبا  
والحجاز فكلها تستقر على الدوكاه وليست على الدرجات  
الموضوعة لأسماؤها .

المسافة الصوتية بين أى نغمة والخامسة فى الترتيب  
معها إلى أعلى أو إلى أسفل ويعادها « Perfect 5 th. »  
النموذج :

هو النغمة الخامسة فى الديوان أى ثابتة الديوان « Dominant »

الذبذبات :

ونكتفى بهذا القدر اليوم وموعدا الأعداد القادمة  
لمؤالة بحوث المقامات .

الألحان المكونة من الجمع بين أكثر من جنس واحد

مجرى :

ذو الأربع • قبل القرن الرابع الهجرى ،



# السلم الموسيقى العربي

وأقسم أتى أجل ذلك الراحل العظيم الموسيقار اسكندر شلقون بل كنت أول من عمل على إحياء ذكره في جمعيتنا. وحيث إنني كذبت حدوث إرسال ذلك المقال إليكم منى أرجو التنويه عن ذلك في أول عدد يصدر من جريدتكم المحبوبة ، مع العلم بأن هذا الشخص كان... وما كان نصيبه إلا الصفع والمقاضاة .

ولو أن « خليل المصري » بادر عقب نشر المقال الذي يقول إنه مدسوس عليه بإرسال تكذيب نسبته إليه لأعفانا من هذا كله ومن إشغال الجمهور بما لا طائل تحته ولا فائدة . ولكن سكوتة سبعة عشر يوماً عن التكذيب جر كل هذا فلا حول ولا قوة إلا بالله .

تلقت « الموسيقى » مقالا بهذا العنوان بتوقيع « خليل المصري » رئيس جمعية أنصار الموسيقى العربية بالأسكندرية ، وإذ كان ذلك المقال قبيحا فقد نشرته في عددها الخامس الصادر في ١٦ من يولييه سنة ١٩٣٥ .

ثم تبين لما بعد ذلك أن المقال مسروق مقتضبا من بحث مستفيض للموسيقار الكبير المرحوم اسكندر شلقون منشور بالعدد العاشر من السنة الثانية من مجلة « مصر الحديثة المصورة » الصادر في ٨ من أبريل سنة ١٩٢٩ بعنوان « عظمة الموسيقى العربية - أسرارها الفنية الجميلة » .

فأشرنا إلى ذلك في العدد السادس من « الموسيقى » الصادر في أول أغسطس سنة ١٩٣٥ أى بعد خمسة عشر يوماً ، بكلمة أتحينا فيها باللائمة على سارق المقال وأهينا به وبأمثاله أن يقدروا لأنفسهم حقها ولقنهم كرامته فلا يغيرون على تراث الموتى ، ونصحنا لهم أن يتأدبوا ويتعلموا ويتقنوا الأدب والعلم قبل أن يزجوا بأنفسهم في ميادين الكتابة والبحث إن أرادوا أن يكون لهم في النهضة الموسيقية الفنية أثر حميد .

فتلقينا في اليوم الثالث من شهر أغسطس سنة ١٩٣٥ كتابا عليه هذا التوقيع « خليل المصري » يتضمن بعد التحية أن « شخصا يدعى... يعتمد إسماي ، ولما كان يهيمه جداً تلك الفضيحة الأدبية التي أصابني من مجلتكم « الموسيقى » فقد أرسل إليكم تلك المقالة مهشورة باسمي بدون على

## ظهر حديثا

### الجزء الأول

### من كتاب

## دراسة في الفن

### تأليف الأستاذ

دكتور محمود أحمد الحفني

مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العامة

ومراقب مدرسة المعهد

مُصنَّف في رَضْنِ بَابِكْ

رئيس المعهد الملكي

للموسيقى العربية

يطلب من إدارة المعهد بشارع الملكة نازلي بمصر

## موسيقى الضفادع

للاستاذ عز العرب بهبه على

فخلت بهذا الأمر ، واكثرت له ، ووعيت حديثه  
وانشغلت به ، أتقل من العجب إلى الأعجاب ، ومن  
الحيرة إلى التصديق ، ومن التردد إلى الإيمان ، حتى  
إذا اشتدت ظلة الليل ، وهدأت العيون ، وسيطرت  
العتمة ، فاذا الضفادع ، برية وبحرية ، تنق فتجاوب  
الأصداء نقيتها ، وإذا الدج والبلبل وما إليهما تترنم ،  
فيحمل النسيم ترنيما

هنالك تنهت في العاطفة التي غرستها في حسي  
الموسيقى ، وبحوثها فاذا هي عاطفة موسيقية ، خدعتني  
عن نفسي ، وحالتي موسيقاراً يزعم لنفسه القدرة على  
مجاراة الباحثين ، والتشبه بأكابر الفنانين .

وإذن فهذا النقيق الذي تصايح به الضفادع موسيقى  
فيها التطريب والتغيم

ولم لا يكون ذلك ؟ أليس من عناصر التأليف الموسيقي  
أن يشتمل التوعين الأساسيين — الميلودي والهارموني ؟  
ثم أليست الميلودي تحتم تنابع الأصوات المختلفة في الموسيقى  
بعضها وراء بعض ؟ والهارموني تخرج الأصوات المختلفة  
في وقت واحد ، بدلا من تنابعها ؟ وهذا ، على التحقيق  
ما يحدته نقيق الضفادع أو موسيقاها ، فان أتاها تقوم  
بأداء الميلودي في حين أن أبا هُبَيْرَة وهو ذكرها يقوم  
بأداء الهارموني .

لا يتعجل أولو الفضل من أهل الفن فيتهموني بالتحايل  
في التخريج ، فانهم إذا صدقوا ما يقوله شاعر الأنجليز  
العبقري « اللورد بيرون » فيما هو بسيل من هذا ، كفوا  
عن اللوم والتثريب والالهام .

يقول بيرون « توجد الموسيقى في تنهد العود - القصبة -  
وتوجد في تدفق الساقية وجريان الجدول والقناة ، بل

في المدن رياض منسقة الأزاهير . فأنحة العير ، وفي  
الريف حقول مترامية الأطراف ، تتماوج بالزرع .  
تسقط رباته ، وينشر نسيمه

وفي المدن ، إذا اكتمل النهار وحلت العشيّة ،  
أضواء مشورة الثريات يستعاض بها عن ضوء النهار ،  
وفي الريف ، إذا غاب الشفق ، قر يملأ الأرجاء ضياء  
وسكنة وهدوءا

وفي المدن ضوضاء وجلبة . وفيها لهوٌ خفيٌ وظاهر ،  
وفي الريف سكون واطمئنان . وفيه برء الساحة ، وطهر  
الاديم .

وإذن فقد رقت (١) أطلب قضاء بعض الإجازة فيه  
استجماما وراحة

ولقد أتيت الريف وأنا متشبع ببحوث « الموسيقى »  
متأثر بها . متابع ما يعنى به الصديق رئيس تحريرها من  
تمحيص العلم والتنقيح عن وليجته

رأيت يستنبط من بكاء الوليد موسيقى ، ومن لثغا  
(٢) الرضيع نغما ، ومن صوت الطفل لحنا وتطريبا ،

(١) راف الرجل أنى الرف

(٢) اللغا ما لا يعتد به من كلام وغيره

توجد الموسيقى في كل شيء ، إن كان للناس آذان ،

إذن لم تغدُ الصواب حين تخيلنا في تقيق الضفادع  
موسيقى ، وموسيقى مؤلفة على أمتن أسسها ، وأحاسن  
وجوها .

على أن قواعد الموسيقى وقوانينها التي تسير عليها ولا  
تجيد عنها ، لم يدعها الإنسان ، ولا فضل له في ابتكارها  
وإنما كان له الفضل في الكشف عنها وتدوينها لحسب

ثم تعال معي ، ألم يسمع الأقدمون عثرات الحراث  
يتغنى وهو يشق الأرض ، وقارب الصياد يطرّب وهو  
يشق عباب الماء ؟ والحراث والصياد لا يعنهما من ملك  
الدنيا كثيراً ولا قليلاً ، مادام كلاهما ينصت إلى موسيقى  
آله ، تلك تختال في الأرض ، وهذه تتخيل في ماء  
البحر .

وإذا صبح هذا القياس ، فما رأى صديقي رئيس التحرير  
في طنين الناموس ؟ ألا يتدع لنا منه موسيقى يعمل  
أسبابها ووجوها ؟

كنت أريد أن أكفيه هذه المؤونة ، لولا أن  
الموسيقى علاج تسكن به الأعصاب الهائجة ، ويهدأ الفكر  
الموزع ، ويطمئن خاطر المبلبل .

وموسيقى الناموس ، يا صديقي ، مقلقة الراحة .  
مشيرة الأعصاب ، لا تشبهها إلا الموسيقى النحاسية التي  
تطلقها محطة الإذاعة على الناس متصف الليل .

غير أنك لا تعدم وسيلة فنية تحقق بها موسيقى  
الناموس ، وتحليلاً علمياً لآليات الميلودي والهارموني  
فيها ، فأنت على ذلك جد قدير .

إن الطبيعة طبّاخ أهل الريف ، تطهى لهم العافية  
والصحة وتمدهم بأنواع الموسيقى ، جيدها وورديتها . فمن  
الكناري ، إلى الدج (١) إلى البلبل ، إلى المحراث ، إلى  
الساقية ، إلى الغدير ، إلى الضفادع والناموس .

وسبحان من فضل الناس بعضهم فوق بعض درجات

الدج : طائر مفرد .



يطلب من دار المطبوعات الراقية بشارع زكي نمرة ٦

## الطاحون الملهمة

توجه أحد أصدقاء الموسيقى شوبرت لزيارته فدعاه إلى شرب فنجان من القهوة ثم استأذنه وقام إلى دولاب النوتة واستخرج منه طاحونا قديما ووضع فيها البن وشرع يطحنه فيها ، والطاحون تثر وتجمع ، وما لبث أن صاح الموسيقى في لفة الفرع يقول : « لقد وجدت ما أوفاك وأصدقك أيتها الطاحون الصدقة ! » ثم ألقى بالطاحون في ناحية فتناثر البن . هنالك أقبل عليه صديقه مبهورا متعجبا يسأله خبره فقال نعم يا عزيزي مثل هذه الطاحونة نعمة مباركة فقد أوحى إلي بحركاتها المتواضعة اللحن الذي أشده وما أجمله وأروع . فقال له صاحبه :

هل رأسك الذي يلحن أو الطاحون ؟  
فقال إن دماغى يا صديقى يجاهد هذا اللحن

من أسبوع ويغالبه فلا يكاد يبلغ منه مأربا ، وهذه الطاحون المباركة ، فى دقيقة واحدة ، أنزلته على إلهاما . ثم ترنم شوبرت بهذا اللحن الذى صار فيما بعد الرباعية الخالدة « رى مينير ، فرعى الله تلك الطاحونة .

## ذكاء منج

وقف عازف إيطالى يعزف بالأرغن أمام بيت شيخ انجليزى عصبى المزاج ، فتهيج الشيخ وأمره فى حدة أن ينصرف مشوفاً يديه مستنكراً ما يأتیه الرجل من العزف . ولكن العازف الايطالى صمد فى مكانه واستمر فى عزفه حتى ضبط وقدم إلى محكمة المخالفات بتهمة انه أزعج الشيخ وأحدث له اضطراباً وطلب توقيع عقوبة الغرامة عليه

فلما مثل أمام القاضى سأله « لماذا لم تنصرف حين طلب إليك الذهاب ؟ » فقال « لم أكن أفهم اللغة الانجليزية جيداً » فقال له القاضى « يجوز ، ولكنك لابد أن تكون قد فهمت ما يريد من حركات يديه » فقال العازف « نعم فهمت أنه يريد أن يرقص ، فمزفت له لحن الرقص . »

## نفاق المغنين

أتى أحدهم ، فى مجلس ، على ماسينيه فقال إنه أعظم موسيقى فى فرنسا . فقال ماسينيه « كلا ، يا صديقى ، إنما أعظم موسيقى فى فرنسا هو سان سين ، فانه عبقرى نادر المثل .

فعجب أحد الحاضرين وقال مندهشاً ، كيف تقرر ذلك وقد انتقص قطعك الخالدة وعابها وكاد يمسح بها الأرض .

فقال ماسينيه « لاتندهش يا صاحبي فانا إذا تكلمنا عن بعضنا بعضا لا نطق حقاً ولا نقول صدقاً ،

## جحظة المغنى

حضر جحظة مجلساً فيه على بن بسام . ففرق القوم المخاد ، فقال جحظة :  
فقال لم تعطونى مخدة ؟ فقال على بن بسام نحن فالمخاد كلها إليك تصير .

\*\*\*



# بحوث علمية

## نماء الصوت للإنسان

### في دور البلوغ

الصوتية قوة التحكم في ضبط هذه الأصوات بين توتر وإرخاء . ومما يلاحظ في وقت البلوغ أنه كثيرا ما يتخلل الأصوات الغليظة صوت حاد يظهر فجأة بينها كما يظهر في الصوت أحيانا بحة خاصة تتفاوت في درجة حدتها . ويتراوح زمن استمرار دور الانتقال - دور تغير الصوت - فيما بين ثلاثة وأربعة أشهر إلى سنة كاملة .

وهذا التغير في طبيعة الصوت يجرى تبعا لما يحدث من النمو الطبيعي للحنجرة في هذه الفترة . فالأحبال الصوتية يحدث فيها نماء شديد من ناحيتي الطول والغلظ يفسر سبب تغير اللون الصوتي والمنطقة الصوتية . وهذا النمو السريع ، الذي يجرى بدرجة غير اعتيادية ، يصحبه نماء مماثل في الأوعية الدموية للحنجرة ، كثيرا ما ينشأ عنه التهابات فيسيولوجية خاصة يجب لاتقائها العناية العظيمة بالجهاز الصوتي .

ويبلغ نماء الأحبال الصوتية للذكور ، في دور البلوغ أكثر من نصف طولها قبل هذه السن . ويصحب هذا النماء نماء مماثل له في الحنجرة نفسها فإن المقطع الطولي لزاوية الجوزة ، بعد أن كان في سن الثالثة عشرة يبلغ ١٢ أو ١٣ مليمتر تقريبا يصبح بعد البلوغ ٢٠ مليمتر تقريبا وبعد أن كان المقطع العرضي ، الأفقي ، في سن الثالثة

يسير النمو العام لجسم الإنسان نموًا في الصوت يتمشى معه في شتى مراحله . فصوت الرضيع ينتقل إلى صوت الطفل ، وصوت الطفل يتطور في نمائه وفي زيادة منطقة أصواته تبعا لتطور نماء الطفل . وإذا بلغ الطفل دور البلوغ يكون قد وصل إلى أهم مرحلة في نماء صوته ، ذلك بأن التباين الصوتي بين الجنسين ، الذكر والأنثى ، لا يكون كبير الوضوح حتى سن البلوغ إذ يميز نضوج الجهاز التناسلي في الجنسين كلا منهما تميزا قويا وينفرد كل جنس بصفاته الخاصة به .

والصوت من أخص الصفات المميزة للجنسين ، ويبدأ وضوح اختلافهما فيه بمجرد نضوج جهازهما التناسلي ، فبعد أن يكون الفارق بين صوت الولد وصوت البنت قبل البلوغ قليلا يصبح التباين بين صوتيهما بعد البلوغ كبيرا .

وهذا التغير في الصوت ، في دور البلوغ يبدأ ، عادة في الذكور بين الرابعة والخامسة عشرة ويندر أن يكون قبل ذلك . وهنا لك يصبح لون الصوت أغم من ذي قبل ، وتوسع منطقهته نحو الغلظ ويكون الصوت في البداية خشنا ، على غير وتيرة ، إذ يعوز الأربطة



عشرة يبلغ ٢٥ مليمترًا تقريبًا يصير بعد البلوغ ٣٥ مليمترًا تقريبًا . وهكذا يجرى في سائر أجزاء الخنجرة نماء مماثل . وهذا النماء الشديد السريع له مظهر خارجي وهو ظهور « الجوزة » من الخارج من الجهة الأمامية للرقبة ، ذلك بأن الخنجرة يتعذر نمائها من ناحية الخلف إذ أنها ، في حالتها الطبيعية ، ملاصقة للعمود الفقري الذي يمنع نموها من ناحيته ويجعلها تنحرف في نمائها إلى الجهة الأمامية فتظهر واضحة في الرقبة سيما الزاوية العليا من « الجوزة » .

وهذا النماء السريع الذي يحدث في جميع أبعاد الخنجرة يحدث كذلك نماء مماثل له في العضلات الصوتية يعجزها عن تحمل التمدد المتواصل فيها ، ذلك التمدد الذي تتطلبه الأصوات الصدرية أحيانًا . وهذا العجز هو ما يسبب ظهور الأصوات الحادة التي كثيرا ما تحدث فجأة بين الأصوات الغليظة كما سبقت الإشارة إليه .

وبينما الخنجرة تستكمل نمائها في الذكور . في مدة تتفاوت غالبا ، بين ستة أشهر وستة فأن نماء العضلات الصوتية يستغرق زمنا أطول من هذا بكثير . ولذلك يجب على من كان يرغب في تربية صوته لاحتراف الغناء ألا يبدأ في ذلك إلا بعد مضي ثلاث أو أربع سنوات على بدء دور البلوغ . وأما إذا استعجلت هذه البداية ، وغنى الشاب في سن البلوغ قبل الأوان ، فقد ينشأ عن ذلك اختلال في الجهاز الصوتي . وقد يحصل فيه نزيف أو ضمور ، أو تمدد في المفاصل الصوتية ، مما يظل أثره واضحا في الصوت مدى الحياة ولو كان بسيطا .

أما في الإناث فأن دور البلوغ يبدأ مبكرا عنه في

الذكور ، كما يتم في وقت أسرع ، وليس لهذا الدور في صوت الإناث الأثر العظيم الذي رأيناه في صوت الذكور فأن نضوج الجهاز التناسلي في الأنثى يظهر أثره في نماء أعضاء أخرى في الجسم غير الخنجرة ، يظهر في نماء المبيض والتدبين مثلا . ويكاد نماء الخنجرة في الإناث لا يذكر بالنسبة لنمائها في الذكور . وإن التغير في صوت الإناث قبل وبعد البلوغ يكاد لا يلحظ في الأحوال الاعتيادية ، إذ أن كل ما يزيد في منطقتي الصوتية إنما هو درجتان إلى ناحية الغلظ مع ظهور قوة في الصوت وزيادة قليلة جدا ناحية الحدة .

وما يجدر الإشارة إليه أن الشائع بين الناس أن صوت الإناث ينمو في دور البلوغ إلى ناحية عكسية من حيث درجته الصوتية بمعنى أن يصير الصوت الحاد فيما قبل البلوغ صوتا غليظا بعده والعكس بالعكس . وهذا الاعتقاد ليس صحيحا . أو على الأقل لا يمكن اتخاذه قاعدة .

ولعل ، فيما نورد في الأحصاء التالى صورة صحيحة في هذا الموضوع ، فقد أجريت تجارب على أصوات ١٠٣ أنثى قبل البلوغ وبعده فكانت نتيجة التجارب كالآتي :—

- ١٦ سيدة كن ذوات صوت نسائي مرتفع تحول إلى صوت نسائي متوسط الحدة
- ١٠ سيدات كن ذوات صوت نسائي مرتفع تحول إلى صوت نسائي غليظ
- ٥ سيدات كن ذوات صوت نسائي غليظ تحول إلى صوت حاد
- ٦ سيدات كن ذوات صوت نسائي متوسط تحول إلى صوت حاد
- ٦٦ سيدة لم تتغير أصواتهن



## الدرس السابع

### ٢ - إشارة الأوكتاف (أو المرتبة الثانية)

وكذلك شرحنا إشارة أخرى من إشارات الاختصار  
هي إشارة الأوكتاف ، أو المرتبة التالية ، صعوداً أو  
هبوطاً .

### إشارات الاختصار

نستعمل كثيراً في التدوين الموسيقي إشارات للاختصار  
وهي نوعان :

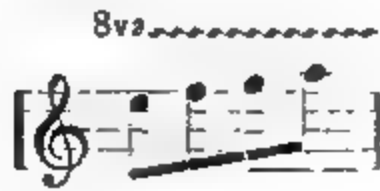
الأول : إشارات تختص بتدوين العلامات الموسيقية  
نفسها .

الثاني : إشارات لاختصار ألفاظ تتعلق بطريقة الأداء  
العام في التوقيع .

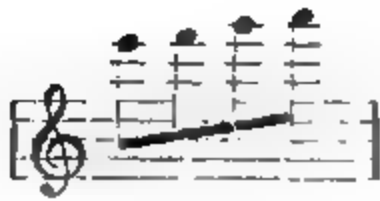
وستنصر كلامنا في هذا الدرس على أهم إشارات  
النوع الأول :

### ١ - النقطة

شرحنا فيما سبق من هذه الدروس العلامات المنقوطة  
وهي إحدى إشارات الاختصار



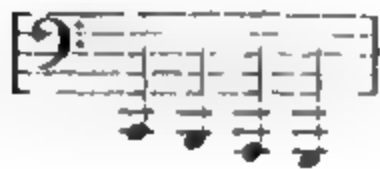
فمثلاً نكتب



بدلاً من



ونكتب



بدلاً من

### ٣ - المربعات

وهي إشارات تتألف من شطرتين رأسيتين تسبقهما

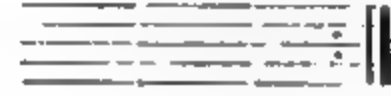


فمثلاً نكتب



بدلاً من

« إلى اليسار » ، نقطتان ، وتستعمل للدلالة على وجوب إعادة بضعة حقول ، أو جملة موسيقية ، أو جزء من مقطوعة موسيقية ، تسبق هذه الإشارات هكذا :



أو إعادة المحصور بين اثنتين منها هكذا :



فاذا أريد إعادة جزء آخر إلى هذه المرجعات فانه يجب وضع نقطتين بعد الشرطين أيضا هكذا :



وهذا يدل على ضرورة إعادة الجزئين ، الجزء الذي يسبق تلك الإشارة والجزء الذي يليها .

فاذا اختلفت الأعادة في نهاية الجزء المراد تكراره فتدون المرجعات عادة كالآتي :



وذلك بوضع الجزء الذي يقع فيه الاختلاف في الأعادة في صورته الأولى ، تحت قوس يرقم له بالرقم ١ ، وينتهي بإشارة الترجيع . ثم يوضع بصورته الثانية تحت قوس آخر يرقم له بالرقم ٢

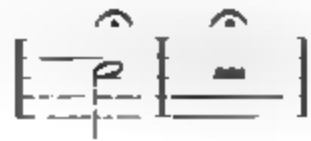
هـ — وقد يرغب أحيانا في إعادة جزء خاص سابق

وهنا نستعمل إشارة الترجيع « $\text{}$ » وتوضع حيث ينبغي. الجزء المراد تكراره ، وتوضع إشارة مثلها في الموضع المطلوب فيه هذا التكرار . وترسم خارجة عن المدرج الموسيقى هكذا :



٦ — إشارة الاستمرار

وهي إشارة توضع فوق العلامة الموسيقية ، أو علامة السكوت ، للدلالة على امتداد زمنها ، وخروجها عن الزمن الذي تدلان عليه عادة . وترسم هكذا



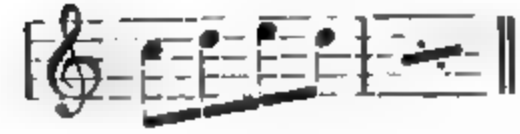
٧ — إشارة التكرار

للوصول إلى تبسيط التدوين الموسيقى تستعمل إشارات خاصة بدلا من تكرار كتابة مجاميع من العلامات الموسيقية المتماثلة التي يراد تكرارها



فاذا كان الجزء المراد تكراره حقا كاملا تستعمل إشارة « $\text{}$ » للدلالة على تكرار الحقل السابق مباشرة لهذه الإشارة .

وترسم في المدرج هكذا :



وإذا أريد تكرار حقلين متتاليين ترسم العلامة السابقة بحيث يقطعها فاصل الحقلين هكذا :



٩ - اضمحلال نغمة به عمومات موسيقية ذات قيمة زمنية واحدة كثيرا ما تستعمل إشارات الاختصار في كتابة العلامات الموسيقية ذات القيمة الزمنية الواحدة ، نضرب لها الأمثال الآتية :

التدوين المختصر



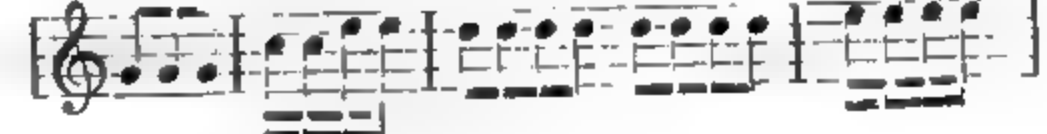
التدوين العادي



التدوين المختصر



التدوين العادي



التدوين المختصر



التدوين العادي



٩ - قوس الاتصال

وهو يوضع فوق علامتين ، أو أكثر ، من العلامات الموسيقية ، المختلفة في الحدة ، للدلالة على وجوب ربطها في الأداء بعضها ببعض هكذا ،



١٠ - الرباط

وقد يوضع قوس بين علامتين من درجة واحدة للدلالة على جعل الاستمرار في أداء العلامة الأولى مساويا لمجموع أزمنة العلامات المربوطة بالقوس هكذا :



١١ - إشارة التطلع

وهي نقطة توضع فوق العلامات الموسيقية للدلالة على وجوب أدائها متقطعة . وترسم هكذا :



١٢ - إشارة الرباط والتقطع

وقد تجتمع الإشارتان السابقتان ، القوس والنقطة ، معاً ، فوق علامات موسيقية فيكون معنى ذلك جعل التقطع أقل منه في حالة عدم وجود علامة الرباط ، القوس ، هكذا :



ويوجد غير هذه الإشارات ، إشارات أخرى للاختصار خاصة بمحاسن اللحن وحليته وزخرفته ، سنشرحها في الدرس القادم إن شاء الله

# الأنشيد

ألف اللحن الأستاذ أحمد خيرت  
وضع الملامح الأستاذ محمد حبيب

مطبوعات الموسيقي  
وزارة المعارف العربية

## أبها الطير المغنى

تُأْتِي مِن كُنْزِ بَيْتِ شَيْكْ فِي أَلْ فِي غَنٍّ مُسَرَّدٌ عَلَى خَلْدٍ فِي أَيْ  
بِخَوْفٍ فِي أَذْ تَنْفَسُ شَنْ قَدْ تَأْنٍ فِي عَن تَرْقَى قَدْ  
ي وَ ن عَصَ قَى قَوَّ دَو نَشْ نَبِي مَوْ يَزْ وَنْ عَصَ قَدْ  
ن نَجْ ب ت بَخِ قَا ن تَكَلَّ بِنْ بِلْ ن عَصَ عَقْ شَبْ

أحمد خيرت

# أَيُّهَا الطَّيْرُ الْمَغْنَى

نظم الأستاذ الحاج محمد الهراوى

أَيُّهَا الطَّيْرُ الْمَغْنَى      أَلْفُ شُكْرٍ لَكَ مِنِّي  
أَنْتَ قَدْ سَرَّيْتَ عَنِّي      أَنْتَ قَدْ شَنَّفْتَ أَذُنِي

يُورِقُ الْغُصْنُ وَيَزْهُو      حِينَ تَشْدُ وَفَوْقَ غُصْنٍ  
وَيَضُوعُ الْغُصْنُ طَيِّبًا      كُلَّمَا صَحَّتْ بِلَحْنٍ

أَيُّهَا الطَّيْرُ الْمَغْنَى      أَلْفُ شُكْرٍ لَكَ مِنِّي  
أَنْتَ قَدْ سَرَّيْتَ عَنِّي      أَنْتَ قَدْ شَنَّفْتَ أَذُنِي

وَلَبِشْدُ وَمِنْكَ يَسْلُو      كُلُّ ذِي هَمٍّ وَحُزْنٍ  
أَنْتَ مِنْ آيَاتِ رَبِّي      أَيُّهَا الطَّيْرُ فَعْنٍ

## قسم التخصص في تدريس الموسيقى للبنات

ستشئ الوزارة ابتداء من العام الدراسي ١٩٣٥ - ١٩٣٦ ، قسماً للتخصص في تدريس الموسيقى يلحق في الوقت الحاضر بمدرسة المعلمات الأولية الراقية بشبرا على ألا يزيد عدد الطالبات اللاتي يلحقن به سنوياً عن عشر طالبات . ويشترط في القبول في هذا القسم الحصول على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثاب و أدبي أو علمي ، أو ما يعادلها والنجاح في امتحان مسابقة في الموسيقى ( العزف وقواعد الموسيقى والغناء الصولفائي ) وفي الكشف الطبي والاختبار الشخصي للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس .

فاذا لم يتوفر العدد الكافي من اللائحات الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان ينظر في قبول اللائحات من لحاصلات على شهادة أقل عند الضرورة .

ومدة الدراسة في هذا القسم ستان .

وتقبل الطالبات في هذا القسم بالمجان ويصرف لهن الغذاء ظهراً .

فعلى من ترغب اللحاق بالقسم المذكور أن تقدم إلى حضرة ناظرة مدرسة المعلمات الأولية الراقية القائمة بسراي الحجابي بشارع قواد بشبرا الأوراق الآتية : -

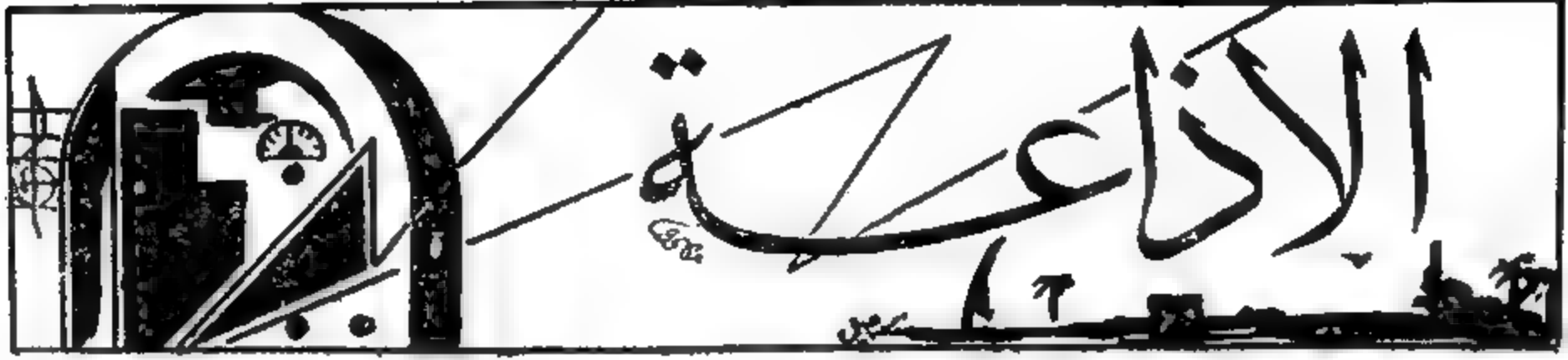
- ١ - طلباً على الاستمارة رقم ٣٤ د ٥٠ هـ ، التمتعة ، ويمكن الحصول عليها نظير دفع ثلاثين ملياً .
- ٢ - الشهادة الدراسية الحاصلة عليها أو تعهداً بتقديمها عند تسليها .
- ٣ - شهادة الميلاد أو صورتها الرسمية .
- ٤ - شهادة بحسن السير من ناظرة آخر مدرسة كانت بها الطالبة إذا كانت قد تعلمت بمدرسة غير أميرية .
- ٥ - تعهداً كتابياً ، بالاشتراك مع والدها أو ولي أمرها ، بالاشتغال بالتدريس مدة أربع سنوات ويمكن الحصول على هذا التعهد من المدرسة .

على راجعات اللحاق بالمدرسة المذكورة في الساعة الثامنة من صبيحة يوم السبت ٢١ سبتمبر ١٩٣٥ لأجراء الكشف الطبي .

وسيدأ امتحان المسابقة المذكور بالمدرسة في الساعة الثامنة من صبيحة يوم الاثنين ٢٣ سبتمبر سنة ١٩٣٥ .

وتبدأ الدراسة في يوم ٥ أكتوبر سنة ١٩٣٥ .





هذا باب قصدنا فيه إلى أسس ما يؤديه «مبنى النقد» فلا نخفى حنة يجب إعلانها. ولا تتر على سيئة يفتنى بيانها ،  
ذلك بأن النقد إصلاح يتضمن المصلح أن يحود ، ويستلزم المصلحة أن ينصلح .  
وسيل «الموسيقى» في ذلك ، الأخذ باللين والرفق ، حتى يبين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ،  
لاتخاف لوماً ، ولا تخشى ثرياً .

لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفواً من القاد ، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .  
وقد واطانا حضرات المندوبين بملاحظاتهم على الاذاعة في الأسبوعين العارطين ، نشرها لهم ، مقدرين جهدهم ،  
شاكرين لهم فضلهم .

« إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله »

المحرر

## القلع الاستهلاكية

٢٢ يولييه والذي لحته محمد هاشم فقد كانت غير منسجمة مع  
التولج نفسه ولم تبين فيها أى طابع . ولم تمكن  
من أن نجزم من أى المقامات هي . وغير ذلك كثير  
من الأمثلة .

فرجأونا إلى إخواننا الملحنين والمطربين أن يلاحظوا عند  
تلحينهم أو غنائهم أن تكون النطع الاستهلاكية متفقة اتفاقاً  
تامة مع الأغنية التي تليها سواء أكان ذلك في نوع المقام أم  
الأسلوب أم الروح

صنع هباتك بالاصحاب ( دور من مقام البغداد )

هذا الدور من الأدوار القديمة التي يفخر بها الماضي  
التريب سواء أكان من جهة اللفظ أم المعنى أم من جهة  
الموسيقى والتلحين . وقد اختص بغناؤه اثنان من المطربين  
القديرين هما : صالح عبد الحى وإبراهيم عثمان ، وكثيراً ما يفتنانه  
في الراديو وآخر مرة كانت في إذاعة صالح مساء ٢١ يولييه  
ونظراً لهذا الاختصاص والفرق الذي لاحتفاء في غنائهما  
رأينا أن نقارن بين الاذاعتين :

كان المطربون إلى حين يستهلون أغانيهم بما يسمونه  
« دولاب » وكان هذا الدولاب يلاحظ في تلحينه أو انتقائه  
أن يكون من الغنة أو المقام الذي سيكون عليه ماسيقى بعده  
وبين أيدينا مئات من الأسطوانات تنطق بذلك . أما الآن  
فيظهر أن ما يسمونه تجديدياً قد طغى على هذا القديم طغياناً  
ضيق معالم هذا الاستهلال البديع الذي كان يمهّد للأغنية في  
الآذان أحسن تمهيد ، وأصبح الملحنون يقبضون في تلحين قطع  
حديثه استهلاكية لا تمت إلى تلك « الدواليب » بأية صلة ولا  
تنفق مع ماسيقى بعدها ولا تربطه به أية علاقة فضلاً عن  
أن منهم من بالغ في تلحينها بالأسلوب الأفرنجي جرياً على  
التقليد وادعاءً بالباطل فإذا بها موسيقى ممسوخة لشرقية ولا  
غربية تنفر منها الآذان ويشعكو منها النوق السليم . وآخر  
ما أزعجنا من هذه الأنواع - على سبيل المثال - القطعة الاستهلاكية  
التي استهل بها منولوج زهور الريح الذي أذيع في مساء يوم

فقد غناه صالح وامتاز بجلاوة صوته وكثرة الآلى وتووعها في التمسيد للدور فضلا عن الموال المشجى الذى انتفاه وهو ( أضحك من الفم وأبكى من صميم قلبي ) ثم دخل إلى الدور ( منع حياتك ) وأجاد فيه أما إجادة . ولما وصل إلى ( قضى زمانه في حبك وشاف كثير ) ردها ترديدات عديدة يغبط عليها . وكانت . الآهات . جميلة التفريد خليفة بالأعجاب ظل إلى أن قفل الدور على مقام ( الياق )

أما ابراهيم عثمان فقد سبق أن أسمنا هذا الدور ، وكان حريصاً في تأديته على النمط الذى كان يؤديه به المرحوم أبوه شأنه في كل الأدوار التى يغنيها عنه فقد اكتسبت هذه الادوار طابعاً خاصاً وتناولها عنه كثيرون من تلاميذه فأصبحوا يرددونها مثله تماماً . وإبراهيم يغبط على هذا الحرص . وهو لا يهد للدور بلىال كبيرة كزميله ولا يميل إلى التصرف في ترديدات أوآهات مهما كلفه ذلك . وإبراهيم أيضاً يكتفى في هذا الدور بغصن واحد بخلاف صالح فقد أضاف إلى الدور غصناً آخر لم نسمعه من إبراهيم أبداً . وأخيراً يقفل الدور على مقام السكا بخلاف صالح .

### عيوب التسجيل الماركوفى

سبق أن وجهنا إلى محطة الاذاعة في الأعداد السابقة ما لاحظناه عليها من التجاها إلى كثرة الاذاعة بطريقة التسجيل الماركوفى وما ينجم عنه من ضرر محقق يمس طائفة المطربين والمذيعين على اختلاف أنواعهم . وإن لم تعالج المحطة هذه المشكلة ، وتستقر فيها إلى رأى ، كما نعتقد ، بعد درسها - نرجو أن يكون تسجيلها محققاً للغرض الذى من أجله أنت بهذه الشرائط وتكدت فيها التكاليف الكثيرة فلا يكون تسجيلها مشوها بالشكل الذى نسمعه هذه الأيام ، فانا نلاحظ كثيراً عند سماعنا مختلف الاذاعات بالشريط الماركوفى أن الصوت ينخفض فترة ويعود إلى أصله ثم يرتفع فترة أخرى ويعود ثانياً ثم ينخفض فجأة ويعود وهكذا وفي ذلك مسخ للأغاني وتشويه للاذاعة لا يمكن أن يرتاح إليه الجمهور ولا المطربون أنفسهم نحن نرجو أن يهتم بهذا الأمر المثرفون على التسجيل

الكهربائى بحيث نسمع الأغاني طبق الأصل خصوصاً وأن المحطة أصبحت تذيع هذه الشرائط في أثناء الليل بعد أن كانت تقصر إذاعاتها في الصباح وعند الظهر

### الاعتماد على الاسطوانات على حساب المذيع

من المزايا العظيمة التى امتازت بها محطة الاذاعة الحكومية عن المحطات الأهلية التى كانت قائمة قبل ، مسألة عدم إذاعة الاعلانات التجارية التى كانت تصمم الآذان إذ ذاك ونحن نحمد لها هذه الميزة ، ولكن المحطة بدأت هذه الأيام تنهج منهاجاً جديداً أمكننا أن نكشف عنه ونبدل عليه .

معلوم أن محطة الاذاعة بها آلاف الاسطوانات ولها حق اختيار ما يذاع منها وما لا يذاع ، ومعلوم أيضاً أن المحطة أصبحت تلجى طلبات الجمهور فيما يطلبه إليها إذاعته منها ولو سمعنا أن اسطوانة تكرر في الأسبوع مثنى وثلاث لاغترنا للمحطة رغبتها في إرضاء الجمهور الذى يطلب هذا التكرار ولكن ما بالنا نجد أن المحطة تذيع علينا في البرنامج الموضوع - لا ما يطلبه المستمعون - اسطوانات كثيرة وتبديدها مرات عديدة من غير مبرر اللهم إلا إذا أرادت الإعلان عن هذه الاسطوانات على حساب الاذاعة وهو ما لا يصح . وهأنذا أذكر لك بعض الأمثلة :

- ١٠ . اسطوانة حمادة أيضاً أذيعت يوم ٧ أغسطس ويوم ١٠ منه
  - ٢٠ . . . . . جوبى الأمور . . . . . ٢٨ يولييه و ٨ أغسطس و ١٢ منه
  - ٣٠ . . . . . سلى بإسلامة . . . . . ١٣ يولييه و ١٠ منه و ٦ أغسطس
- ومهما تكن الشروط التى تعاقبت عليها محطة الاذاعة مع شركات الاسطوانات التى تذيع اسطواناتها فلا بد أن يكون لأرضاء الجمهور الاعتبار الأول وأن تظل المحطة تنهج منهاجها في عدم إذاعة الاعلانات التجارية

### محمدر صادق

سمناه في وصلى الحجاز والراست في مساء ٣ أغسطس ففى الوصلة الأولى عزفت الفرقة . سماعى . ثم لياى وهوال . بإشراك ياقلى . ثم دور . ياقلى بزياده . تلحين صادق ولنا على هذه الوصلة ثلاث ملاحظات :

الاولى : أن عازف . الرق . عند البدء بالسماعى عزف وحده . قطعاً . من السماعى بدون باقى الآلات وهذا حسن .

## الموسيقى والبحر

مرح المستحمون على ، بلاج سبورتيج ، وسمير المصيفون بين لحو الأطفال البرى على الشاطئ وبين الرمل والماء ، وتخطر الحسان في الروحات والغدوات يرتدين مختلف الأزياء ، وزبد الماء الناتج من الحرب القائم بين المد والجزر ، وأصوات العائلات المانعة حول المظلات ، إختلاط هذه الأصوات بعضها ببعض يتألف منه لحن جميل يسمعه وينشده من يجلس من وقته فترة يسمي فيها إلى الاسكندرية ليسترخ فيها أياماً أو أسابيع من عمله المضني فيسمع هذا اللحن ويشترك في توقيعه .  
وشامت الطروف أن أكون أحد هؤلاء المصطفين فكان لي في الاسكندرية بعض المشاهدات وكانت لي فيها بعض التجوالات .  
واليكم مشاهداتي .

## الزراعة نزهة ممتعة في قطار البحر

كما نرجو أن نستريح فترة من إذاعات محطة الإذاعة وكنا نظن أننا بانتقالنا إلى الاسكندرية ربما كان فيه تغير كبير في برنامجنا اليومي يحول بيننا وبين الاستماع اليها ولكننا عندما ركبنا قطار البحر إذا بالإذاعة تناهضنا وتلاحقنا حتى في هذا النظار ولكن ليس من محطة الإذاعة ولكن من محطة خاصة بالقطار ، وإذا بالمذيع يقول : ألو .. ألو .. ها محطة إذاعة قطار البحر وإذا بنا نسمع أولاً عندما تحرك اقطار اسطوانة «رقص الهوانم» من سامي شوا وكأن المذيعين أرادوا ألا يتحرك القطار إلا على نغم الرقص . سار القطار ونهب الأرض والراديو يذيع الموسيقى الأندلسية لجميل عويس وبعض الأسطوانات الكثيرة المناسبة . وقد سمعنا أيضاً محاضرة من الأستاذ عبد المنعم مختار في فضل حمامات الشمس على الجسم وأهميتها للجلد والرياضة . وعند وصول القطار إلى محطة سيدى جابر إذا بالمذيع وكان ما كرا يذيع علينا اسطوانة للرحوم عبد الحى حلى من مقام « ياقى »  
حللى حللى بلالى واطلى الحبيب

الثانية : أن عزف ، السماعى ، بواسطة جميع آلات الفرقة لم يكن متمشياً مع الضرب في كثير من المواضع .

الثالثة : أن صادقاً هرب من غناء موشحه في وصلته وهذه سنة غير محبوبة لأن الموشحة لا بد وأن يكون تلحينها أفضل من تلحين صادق وكلامها أبداع من الكلام الذى يغنيه صادق اللهم إلا إذا بلغ به النزق الفنى ألا يغنى إلا من ألحانه وإذا كان كذلك فنحن ننتظر منه أن يقوم بتلحين بعض الموشحات من مختلف الضروب والأوزان وإذا ذاك لا يحرم المستمعين من سماع موشحات من تلحينه أيضاً يكون الحكم على قيمتها الفنية والأدبية حقاً للمعنيين والأدباء

أما وصلة الراست التى غنى فيها منولوجه « فى ليله والدنيا هادية » والذى فيه يقول .

الشفة ع الشفة تبعد وتسلاق  
وهى فى خفة تلعب وتتساق

فيظهر أن صادقاً لم يعأ بالنقد الذى وجه إليه فى خروج هذين البيتين عن حدود الليقان والأجدر به إذا كان لا بد من احتفاظه بهذا المولوج ، إكراماً لموسيقاه ، أن يجعل البيتين :

الشفة ع الوردة تبعد وتسلاق  
والوردة على الشفة تلعب وتتساق

## لبسنى من صنع بلادى

مطلع لاسطوانة حديثة تغنيها « سيده حسن » ، وهى مقطوعة من مقام ( الراست ) تحمل بين ثناياها دعاية واسعة لمستجات بنك مصر بالمحلة الكبرى وقد أعجبنا نوعاً كالأغنية شعبية تنغنى بها الفتيات المصريات وفيها اعتزاز بالقومية كبير نرجو أن ينحو المؤلفون إلى أمثال هذه المواضع وأن يمسخوها في أغانيهم بدل إغراقهم في الدموع والشجون . وقد جاء في مطلعها : —

لبسنى من صنع بلادى  
واوهب لك روحى وفؤادى  
دنا حلوه وفستاقى جميل  
اتمختر وقوامى يميل  
مين أدى أنا بفت النيل  
وهدموى الحلوه محلاوى

إلى هنا انتهت إذاعة الفطار بوصول الفطار . وهذا أمر  
تشكر عليه مصلحة سكة الحديد للاهتمام براحة الجمهور وتساينه  
في فطار البحر الذي يرجع إليه الفضل في تنشيط حركة  
التصريف بالثغر

### ليلة في كازينو بيا بالاسكندرية

يقع هذا الكازينو على شاطئ البحر بجهة الشاطي وقد  
خضرتنا فيه برنامجا ممتعا نلخصه فيما يلي :

افتتحت الحيلة برقصتين من فنانين الأولى مصرية والثانية  
سورية جاء بعدهما محمد عبد المطلب ، مع فرقته فغنى  
منولوجا من مقام العجم كان لا بأس به ، وقد لاحظنا أن  
صوته قد تحسن كثيرا عما كان عليه في مصر ، ثم مثلت  
بعد ذلك رواية من نوع الكوميدي ، اغل وشك ، تأليف  
عبد النبي محمد ، كانت ناجحة كثيرا لما يتمتع به بطلها  
عبد النبي من خفة الروح في التثيل فضلا عما بالرواية من  
مواقف كثيرة تثير الضحك وتسرع النفس . وجاء بعد ذلك  
سكش . رقص لبعض الأمم قام به بعض الأفراد وأجادوا  
فكان غاؤهم جميلا كل فيما يخصه بما يتصل بذلك من  
حركات وملابس نال من أجلا هذا الفصل إعجابا كبيرا

وشاهدا أيضا فضلا متقا لا يقل عز سابقة اسمه  
( عرسان للبع ) فتحت الستار قرأنا ( قترينة ) موضوع  
بها عدد ٣ أزواج ومكتوب عليها للبع أحدهم ( افدى )  
وثانيهم ( شيخ ) وثالثهم ( شاب بلدى ) ووقت أمام هذه  
الفترينه فتاة هي التي تقوم بعملية العرض والتقديم والمساومة في  
الثن .

وتدخل الفتيات الواحدة تلو الأخرى تبحث لها عن زوج  
فيرض . عليها مهم فتتقى ما تشاء ، وكان الزوج الأخير هو  
الذي أثار الضحك لكثرة حركاته ونكاته هو وزوجته فضلا  
عن أن زفافهما قد تم على المسرح بالموسيقى والرقص والغاريد  
أما المنولوجات فقد سمعنا منها الكثير ، كان بعضها قديما  
وبعضها حديثا وأحسانها على العموم لا بأس بها . وقد لفت

من النظر والسمع معا تلك المنولوجات البلدية التي تتناول كثيرا  
من شئوننا الشعبية في أغان لطيفة .

وكانت هناك فرقان موسيقيتان التخت والأوركستر . وقد  
قام كل منهما بنصيبه في المنولوجات والأغانى والرقص .

### رابطة موظفي الحكومة المصرية

#### بالاسكندرية

طاف في المطاف إلى رابطة موظفي الحكومة المصرية ،  
في مكانها الفخم الجديد المشرف على شاطئ البحر وصلاتها  
الرحبة المنسقة والمؤتة بأحلى وأغلى مايؤت به ناد ، فكان  
لي حظ التشرف بالأستاذ محمد حمدي استاذ الآداب بالمدرسة  
العباسية الثانوية وعضو مجلس ادارة الرابطة والتعرف إليه باسم  
( الموسيقى ) فطاف معي حجر الرابطة وأوضح لي ما يتمتع به  
أعضاؤها من مزايا . وقد أسفنا لتغيب صديقه الأستاذ خميس  
أبو هيف رئيس فرع الموسيقى بالرابطة بسبب مرض ألم به  
شفاه الله . وعلى الجملة فقد سرني جدا ما قربات به من حفاوة  
بالغة وهو ما أقدم من أجله بالشكر والتناء على الأستاذ حمدي  
وما زاد في سروري أعجاب حضرات الأعضاء بحيلة الموسيقى ،  
وما فيها من أبواب وبحوث سدت بها فراغا كبيرا .

هذا ولا يفوتني أن أذكر ما حدثني به الأستاذ حينما سأله  
عن الهيئات الموسيقية بالثغر من أن بالرابطة فرقة كبيرة من  
الهواة تتناوب احياء الحفلات فيها في الشتاء وأن طائفة أخرى  
من هواة الموسيقى من كبار رجال الاسكندرية يؤلفون الآن  
ناديا كبيرا للموسيقى وقد اعترموا تأسيسه ليلم شعث هذا الفن  
في المدينة ونحن نرجو للرابطة تقدما مطردا في عهدها الجديد  
وللنادي المزمع انشاؤه التوفيق والنجاح .

### فرقة موسيقية على البلاج

بما لاشك فيه أن الجمهور المصري الآن يخطو خطوات واسعة  
في ثقافته الموسيقية التي اهتزت الآن وربت . فأينما تذهب على  
البلاج تجد للموسيقى أثرا . شاهدت مرة على شاطئ اسبورتنج  
أحد هواة الموسيقى ممن يجيدون العزف بالاصود ومعه عوده  
فتعرفت إليه ، وطلبت إليه أن يسمعا ، فعزف وإذا بالجمهور يزداد

ولم نلبث إلا وتكونت على الشاطئ فرقة من الرجال والنساء كل يفرغ ما في جعبته وتبرعت بعض الأوانس بالفناء فكان الطرب وكان السرور وهكذا ظلنا نمرح ونسمع ونطرب إلى أن غابت الشمس في الأفق فانقض الجمع ونحن نذكر هذه الحملة المفاجئة التي أحيتها الصدقة ورتبها شعور الناس بفضل الموسيقى وما جبلوا عليه من السير وراءها والتغنى بها بعيدا عن التقيد والتكلف.

وهكذا تكررت الحفلات على صوت الأمواج فكانت متممة لأنس المصيفين ومرحهم وغادرنا المصيف على كره منا إلى حيث العمل والقيظ بالقاهرة...

تحت ظلال الشمس

أما هذه المظلات الممتدة على الشاطئ فلها سحر ولها جمال

فهذه العائلة تجاذب أطراف الحديث حول البحر والصيف وهذا الرجل المسن يلاعب أحفاده ويضاحكهم، وهذه المظلة لزوجين خلعا ملابسهما ونزلا إلى البحر فأصبحت مظلتها خلوا من أحد وهذه العائلة تستقبل عائلة أخرى وتفسح لها المجال فتضيق المظلة على أن تظل هذا الجمع، وهذا قائم وهذا قاعد، وهذه تأخذ بملابس البحر حمام الشمس، وتلك تغنى وحوها المعجون بها من الأهل والأصحاب.

وشاهدنا فيمن شاهدنا السيدة فتحة أحمد بين بنينا تحت إحدى المظلات تمتع بهواء البحر العليل وقد لاحظنا أن صحتها ليست على مايرام نسأل الله لها الصحة والعافية.

وكذلك رأينا مجلة الموسيقى، يقرأها بعض المصطافين. شاهدناها تحت المظلات يستوحى بها قراؤها الفن والجمال.

## شركة مصر للغزل والنسيج

مصانمها بالمحلة الكبرى

تقدم لكم

أحسن أنواع الأقمشة المستعملة في التنجيد

أطلس الاعتدال المصنوع من القطن الحريري بألوان جميلة

تيل المراتب المصنوع من الكتان على رسومات عديدة

أطلبوا منتجاتنا من مصانع الشركة بالمحلة الكبرى ومن مكتب البيع بشارع الأزهر

ومن كافة المحلات التجارية ومن شركة بيع المصنوعات المصرية وفروعها

# برنامج الإذاعة الموسيقية

من الجمعة ١٦ أغسطس لغاية السبت ٣١ منه

مساء إبراهيم عثمان  
السبت ٢٤ أغسطس  
مساء الآنسة حياة محمد  
الأحد ٢٥ أغسطس  
صباحا فرقة موسيقى بلوك خفر بوليس مصر  
مساء الشيخ على الحارس  
الاثنين ٢٦ أغسطس  
صباحا فاضل شوا  
مساء المطربة نادرة  
حفلة بيانو منفرد  
الثلاثاء ٢٧ أغسطس  
صباحا أوركستر فؤاد حلى  
مساء رياض السنباطي  
الأربعاء ٢٨ أغسطس  
مساء صالح عبد الحى  
الخميس ٢٩ أغسطس  
صباحا فاضل شوا  
مساء عبد الغنى السيد  
الجمعة ٣٠ أغسطس  
صباحا مدرسة البوليس  
مساء حسن الملوانى  
السبت ٣١ أغسطس  
مساء محمد صادق

الجمعة ١٦ أغسطس سنة ١٩٣٥  
صباحا فرقة موسيقى مدرسة البوليس  
مساء السيدة سكينه حسن  
السبت ١٧ أغسطس  
مساء محمد صادق  
حفلة عود منفرد رياض السنباطي  
الأحد ١٨ أغسطس  
صباحا سيد مصطفى وفرقة  
مساء الشيخ محمود صبح  
الاثنين ١٩ أغسطس  
صباحا كان منفرد فاضل شوا  
مساء الآنسة لى مراد  
الثلاثاء ٢٠ أغسطس  
صباحا سيدة حسن  
مساء عود منفرد رياض السنباطي  
الأربعاء ٢١ أغسطس  
مساء صالح عبد الحى  
الخميس ٢٢ أغسطس  
صباحا فاضل شوا  
مساء فرقة موسيقى اليد المصرية محمد بدوى ومحمد الصبان  
الجمعة ٢٣ أغسطس  
صباحا أوركستر محمد حسن الشجاعى  
وابراهيم حموده يغنى بمصاحبة الأوركستر

## جريدة الوادى

استقبلت زميلتنا الوادى الغراء سنتها السادسة من حياتها  
الحافلة بالجهاد المتواصل فى سبيل نصرة الحق والوطن  
تمنى للزميلة اضطراد التقدم والنجاح والثبات فى تأدية  
رسالتها .

## اعلان من الادارة

إجابة لرغبة الكثيرين من كرام القراء تعلن إدارة  
المجلة استعدادها لأرسال الأعداد السابقة من مجلة الموسيقى  
نظير مبلغ ٢٢ مليما فقط عن كل عدد خالص أجره البريد  
وهذا السعر لغاية أول أكتوبر القادم ٩



## في مدرسة المعهد

تقرر بشأن مدرسة المعهد الملكي للموسيقى العربية ما يأتي : —

أولاً — أن آخر موعد لتقديم الطلبات للمستجدين هو أول سبتمبر سنة ١٩٣٥

ثانياً — يبدأ امتحان المستجدين في يوم ١٤ سبتمبر سنة ١٩٣٥

ثالثاً — يبدأ امتحان الدور الثاني للراشدين في امتحان الدور الأول من طلبة المدرسة يوم ٢١ سبتمبر سنة ١٩٣٥

رابعاً — يبدأ الدراسة لجميع فرق المدرسة يوم ٢٨ سبتمبر سنة ١٩٣٥

## تسجيلات مؤتمر الموسيقى العربية

ذكرنا في العدد الماضي أن وزارة المعارف العمومية رخصت محطة الإذاعة اللاسلكية للحكومة المصرية في الحصول على مجموعة من الأسطوانات التي قام مؤتمر الموسيقى العربية بتسجيلها عام ١٩٣٢

وإذ اعترفت المحطة أن تكون إذاعة هذه الأسطوانات مصحوبة بتعليقات ومحاضرات تبين طابعها فقد تم الاتفاق مع حضرة الدكتور محمود أحمد الحفني للقيام بألقاء محاضرات عامة في هذا الشأن . وستكون المحاضرة الأولى في تمام الساعة السابعة من مساء يوم ٣٠ أغسطس الجاري .

## مباراة موسيقية دولية

ذكرنا في العدد الماضي أن القسم الموسيقي بواشنطن سيقم مسابقة في التلحين الموسيقي ووعدنا أن نوافي القراء بشروط هذه المسابقة متى وصلت إلينا . وقد علمنا أن قيمة مكافأة الفائز في هذه المسابقة ألف ريال . وموضوعها هو تأليف لحن لأربع آلات وترية . ليس منها البيانو . وهذه المسابقة عامة لكل من يرغب في التقدم إليها من جميع الدول . وآخر موعد لتقديم هذه المقطوعات هو ٣٠ سبتمبر سنة ١٩٣٦ ، ومن شروط هذه المسابقة أن تكون هذه المؤلفات جديدة لم يسبق نشرها . ويمكن للراغب في الاستزادة من هذه المعلومات مخاطبة الموسيقي في ذلك .

## المدير العام للموسيقى في ألمانيا

حمل إلينا البريد الأوروبي الأخير الوارد من ألمانيا أن المدير العام للموسيقى بها الدكتور ريشارد اشتراوس الموسيقار العالمي المعروف قد اعتزل منصبه لأسباب صحية وقد عين بدلاً منه الدكتور يترابا .

## عودة أعضاء بعثة موسيقية

عاد أخيراً حضرتا محمود عبد الرحمن افندي وعبد الحليم على افندي عضوا بعثة وزارة المعارف العمومية لدراسة الموسيقى بعد أن أتما دراستهما الموسيقية بباريس فنهتاهما ونرجو أن تنتفع البلاد بمواهبهما الفنية .





## موزار

MOZART

فدفعت بنفس موزار إلى النغور والوحشة ، وجذبه إلى  
بجامع فينا يتنقل من جماعة لأخرى فيلتقاه أهلها بما يليق  
به عزازة وإجلالا .

حب أهل فينا لموزار . كان حبا إلهيا مقدسا ، ولعل  
السبب فيه يرجع ، فوق نبوغه وعبقريته الفنية ، إلى إطاعته  
أباه وخضوعه إليه وبره به : فلنكم ضحى موزار بسعادته  
إرضاء لأبيه ، حتى لقد كان يتلقى رسائل والده من  
سالبورج ، فيجد فيها نصحه وتضرعه ، فيوازن بين  
سعادته التي تلاحقه أنى سار ، وبين ضراعة أبيه ورغباته  
فيستكين لرغبة أبيه مضجيا بالسعادة راكنا إلى البكاء  
والنحيب .

على أنه بدأ يفكر في الوسائل التي تنقذه وتكفله  
لأبيه وعشيرته الراحة والطمأنينة ، وأن ينجو بهم من  
عسف ذلك الوحش الانساني الذي سامهم الخسف والهوان  
وكدر صفوهم ، ونكد عيشهم حتى أصبحوا لا يحسون  
إن كانوا أناسي يستحقون العيش ، أم سوائم يرمون الكلاء  
ويطعمون الحشائش ؟

V

لقد بلغت عجرة المطران وغطرسته وتطوراته المتقلبة  
حداً لا يطاق ، بل ويستحيل احتماله ، وإذن فقد وجب  
التبصر في الأمر وكثرة التشاور بين الولد وأبيه لعلهما  
يهتديان إلى وسيلة تزيح عنهما تلك الغمة وتفرج الكرب  
غير أن الوالد كان ، في كل مباحثه ، يلتمس حسن النية  
في أعمال المطران ، وينسب تصرفاته التعسفية إلى طبيعة  
نشأته ، واحتراسه من المفاصد التي جر إليها تهاون سابقيه  
ثم ينصح بعد ذلك إلى ولده ألا يتعجل الأمر ، ويتضرع  
إليه في حنان أبوي أن يصبر ويخضع لإرادة الله ، ويتحمل  
تجرع النصبة . أخوف ما كان يخافه الأب أن يشتد  
الضيق بالفنان فيتخذ سبيله إلى الجبال والوديان هربا .

غير أن موزار تجرع من كؤوس الصبر ما غص به  
وشرق حلقه ، فبنا سمعه عن أن يصيح لنصائح أبيه :  
هذه فينا بأجمعها تقبل عليه وتهتف به ، وكلما زاد تعلق  
الناس به وإشادتهم بذكره ، زادت غطرسة المطران وصلفه

ولعل والده يرى في تفكير ولده ما يستريح إليه ويوافق على أن سالبيرج ليست بالميدان الذي يفوز فيه السابق إلى غرضه الأسمى ، ولعله يتبين أخيراً أن غلاظة المطران في معاملة ولده تقتضى الأب أن يفكر في الحرص على كرامة هذا الولد البار ، وصون شرفه وذبوع عبقريته والباب الآن مفتوح ، والطريق مهد معبد ، والوسائل متوافرة ، فهؤلاء أهل فينا جميعاً — نبلاؤهم ، وأشرافهم ، وأكابرهم ، وصعاليكهم — مقبلون على الابن ، ينزلونه من قلوبهم سويداءها ، ومن أقدتهم حباتها ، يقدرونه وييجلون شخصه كأنه لديهم « ابللون » معبود اليونان .

كانت هذه تصورات موزار . تتجى في صدره كلما شهد من المطران امتحاناً ، وكان يبنى بها نفسه ما دام هو يحرص على كرامة أبيه وعدم عقوقه وعصيانه . ولكن الأب كان صلباً عنيداً ، لم يخترق توسل ابنه إلى قلبه وسمعه سيلاً ، فلم يبق إلا أن يحتمل الابن بقلب يمزقه الألم .

ولكن إلى متى يتحمل موزار الشدة بكاملها ، ويلقها بأصبارها ؟ إن نفسه الطيبة ، ووجدانه الحى الراقى ، وما يشعر به من نغار العبقرية التى يهتف الناس بها ، وما يستلزم هذا الفخار من حرص على الكرامة . كل أولئك كان يدفع الفنان إلى الغضب لنفسه وحرمتها ، فلا يكاد المطران يتدبره بالسوء حتى يرده إليه الفنان في لفظ ناب وخشونة ظاهرة ، ذلك بأن غيظه من المطران قد أحقد عليه حقداً لم يعد فى استطاعته كظمه أو إخفائه ، لهذا كان موزار يتلس أوهى الأسباب لانفصاله عن خدمته

ذهب أن ترخيص المطران لموزار فى إحياء حفلة للأراميل بمعهد الأكاديمية ، وقبله رجاء النيلة تون فى ذلك ، سمكت من حدة الفنان ، وأعادته إلى طبيعته الهادئة

المتواضعة ، وأرسل لسانه بالثناء على الأمير المطران : ذلك بأن القلوب الطيبة الكريمة تستعبد بها الحسنة ، ويستتبعها المعروف ، وتنال منها الكلمة الطيبة . فتسى الأساة وتعترف للجميل ، فما الجحود من لغاتها ، ولا الكفران من منطقها .

وكذلك انتشى موزار ، وكادت النشوة تخرج به من إهابه ، وطوع له الوهم والخيال أن المطران الغليظ رقيق الحس ، طاهر الشعور ، فياض الوجدان .

\*\*\*

حشدت حفلة الأراميل ، فى مسرح كرتنوتير بنبلاء فينا وكرام رجالاتها وفواضل سيدات ونوابغ مفكرتها ونجباء شبائها ، فلم يكن فى المسرح مقعد خال ولا مكان لقدم . فقد نشط محبو الفن ، وعلى رأسهم النيلة تون ، وبذلوا جهد الجبارة لانجاح الحفلة وبلوغ غاية التوفيق فيها ، فأذاعوا فى الملأ ينبوغ موزار ، وشادوا بعبقريته . وملأوا سمع الأرجاء ثناء ومديحاً ، حتى كان الجمهور يتعجل الزمن ويتخيل ثوانيه شهوراً ، وحتى كان من شوقه يكاذ يلتهب التها .

وما أزف الوقت المحدد وظهر موزار وفرقة حتى ضج الجمهور بالهتاف له ، وعلت صيحات التحية والاكرام حتى لكان يخيل للرائى أن جدران المسرح تهتز ومقاعدنا ترقص .

سكنت العاصفة ، وهذا الناس وحبسوا أنفاسهم إذ فجأهم موزار بقطعة الموسيقى المسماة « موزار سينفونى » فى مائة عازف بمختلف آلات التطريب ، ثم ما لبثوا أن كانوا يقاطعون الفنان بدوى الاستحسان المتواصل الفينة بعد الفينة ، فيما بين مقاطع الآيات والمواصلات ، ولقد أسرف الجمهور فى ثر الورد والأزهار على موزار

وهو يترأس الفرقة بنفسه - حتى كاد يحسبه الناس ضريحا . وحين انتهى موزار من قطعه الباهرة الخلافة تقدم له أحد النبلاء ، باسم الطبقة العالية من شعب غينا ، وأهدى إليه إكليلا من الفار متوجا باسمه الكريم كان سرور موزار بهذا الاستقبال الرائع يعجز الوصف ويحل عن التعبير ، ولكن هذا السرور البالغ لم يكن نقيا صافيا ، فقد كان يتخلله الأسى ، وتمشى فيه الحسرة لأن الحظ لم يواته في تلك الحفلة بتشريف القيصر وهو منتهى أمله وغاية رجائه

ويح تلك النفس تتنازعها الأضداد ، وتتوزعها المتافرات ! مكينة ، صافية كدرة ، راضية مبتثة ، مَرَّحة محزونة . في فرح من هتاف الناس ، في ماتم من غياب القيصر ، لطف تلك النفس ما لها من قرار ولقد سرى عنه أن تقدم له سيد ، جميل البرة ، حسن الهندام ، يعرف إليه ، ويقول والسرور يهز عطفه - لى الشرف ، ياسيد موزار ، أن أتعرف إليك .

إلتى المدير الأول لمسرح فينا الألماني ، واسمى « السيد روزنبرج » . لقد صدر إلى أمر مولاي صاحب الجلالة القيصر ، الذى حال دون تشريفه طارىء مفاجئ ، أن أسمع الحائكم وأنبئ إلى سمعه الشريف رأيي فيها . غير أن ماسمعه يستحيل وصفه أو التعبير عنه ، ولذلك فقد عزم أن أقص على صاحب الجلالة مشافهة ما يستطيع لسانى العاجز أن يشيد به من عبقرتك الخالدة . وأعتقد ياعزيزى موزار أنك بما أتيت به من الإبداع المعجز ، قد مهدت لى سبيل السعادة بتشريفى بوصف الحفلة وما حوت - سيدى الاستاذ الجليل ، كيف أنظم لك آيات الشكر ؟ إن عبارتك النبيلة الكريمة تخرس الفصحاء ، وتعيب التفقاؤل النش . ما كان أسعد حظى لو أتاح لى القدر

شرف حضور مولاي صاحب الجلالة ، ولكن ما حلتى فى قضاء الله . . .

- لا تيأس ، يا صاحبي ، فإن جلالته سيسمعك يوما إن عاجلا وإن آجلا . واعلم ، ياعزيزى موزار ، أنك باق لدينا هنا لا ترح فينا بعد اليوم .

- ذلك ، ياسيدى . يتوقف على قرار سيدى الأمير مطران سالسبورج

- آه ! .. أهكذا أنت ؟ لا بأس . ثم تقدم اليه وهو يتسم ابتسامة عدم الارتياح وقال وهو يصالحه

- سجد لك من هذا الأمر مخرجا ، فلا تبدئن يا صاحبي . ومع ذلك انظر ! هذا سيد قادم سأعرفك إليه . . . مرحى بالسيد استيفانى :

كان ذلك السيد ماراً على مقربة منهما ، فالتفت حين سمع النداء وأسرع إليهما كأنه كان يتوقع استدعاه ، فقال المدير فى شيء كثير من اللطف

- جوتليب استيفانى المشهور « بالصغير » تميزاً له من أخيه الذى كان يعمل أيضاً بفينا

كان جوتليب ربعة فى القوام ، يناهز الأربعين من عمره . معتدل الجسم . متأق الزى ، تدل آدابه وحركاته واعتدال وقفته على عسكريته ، فقد كان ضابطاً فى الجيش البروسى . وقد سبق لموزار أن تعرف إليه تعرفاً سطحياً فى مجتمعات مختلفة ، وكان يعلم عنه ما يحول بينه وبين اتصال المودة . أو توثق الرابطة ، وبخاصة ما كان يسديه إليه أبوه من النصيحة ، وما ألقاه عليه من التحذير ألا يصاحب هذا الرجل أو يختلط به ، ذلك بأنه كان مستهتراً يكثر من مغازلة النساء والتشبيب بهن ومتابعتهن ، فى أسلوب غير كريم ، ونزعة غير شريفة ، حتى ساءت سمعته وأصبح

مضرب المثل في الاستهتار وعدم احترام التقاليد المتواضع عليها ، والمحرمات المرعية

لكن استيفاني ، كشاعر ، كان ينتزع احترامه من الناس بشاعريته ، وما كان ينظمه لهم من القطع الفكاهية التمثيلية التي تنال من إعجابهم مثالا . على أنه فوق ذلك كان مفتشاً لدار الأوبرا الألمانية بفينا ، وكان نفوذه من هذه الناحية ، يتسيطر على كثير من الممثلات اللواتي كن يسايرن استهتاره وخلاعه لينلن لديه الوسيلة والحظوة وليكونن شفعاً وعونا في بلوغ مآربهن ، وتحقيق أمانهن في مستقبلهن .

وتلك سنة الممثلات والممثلين من يوم أن خلق التياترو إلى اليوم ، لا يخلو واحد منها من هذا الصنف من الناس الذين لا يتورعون عن بلوغ الغاية من أخس وجوها غير أن هذا الرجل ، إذا أغضينا عن هذه الحلة في نفسه ، لا يمدو أن يكون رجلا طيبا ، فيه عواطف شريفة مؤثلة ، كريم المسعى لا يضر أحداً ، إنما كان استهتاره واندفاعه وراء لذائذه يقتضيه نفقات باهظة ، فكان لا يترك فرصة تسح لجمع المال إلا اقتنصها واستغلها .

ولقد علم استيفاني أن موزار بغيته ، ولمح بقدرة المسرحية وخبرته الفنية ، أن هذا الفنان عبقرى حشوه ذهب ، فلو أتبع له أن ينظم قطعة يلحنها موزار فقد درت عليه الخير ، وأكسبته الريح الوفير .

إذن فقد وجب أن يفضى إلى المدير روزنبرج بدخيلة نفسه ، وأن ينتهي معه إلى رأى فيها ، وقد وعده المدير أن يحقق رجاءه إذا تم الاتفاق بينه وبين موزار ، هنالك جعل استيفاني نصب عينيه أن يعرف إلى موزار وأن يوطد الصلة بينه وبينه ، تلك الصلة التي تمكن موزار ، في لباقة وكياسة ، أن يتخلص منها فيما مضى .

واليوم تولى روزنبرج تدير الأمر ، ووضع المسألة بين يديه ، هذه المسألة التي أجادا حبكة نسيجها ، وأتقنا تديرها ، فأعجزا موزار عن النفور أو الهروب ، إذ قدم روزنبرج صديقه استيفاني إلى موزار وعرفهما بعضهما إلى بعض ، ثم ودعهما وانصرف في عجلة كأن عملا هاما يقتضيه العجلة

كان موزار ، بادى الرأى ، متحفظا في التحدث إلى استيفاني ، متحوطا فيما يديه من رأى وما ينطق به من قول ، غير أنه ما لبث أن أخذ بجزالة شعر استيفاني وسمو معانيه ، وطلاوة خواطره ، فقبل منه مقترحه وضياء السعادة يشع في محياه ، ويبسط أسارير وجهه . فلما لحظ استيفاني منه ذلك قال :

— لك أن تتيقن ، يا سيد موزار ، أن هذه القطعة متينة رائعة ، وأعتقد أنها شعر من الطراز الأول ينهض بالجمهور ، ويثير عاطفته ، ويحبه فينا ، فنكسب بذلك مناصرتة أديا وماديا . تصور ، يا صديقى ، قصة موسيقية تمثيلية ، مصاغة في شعر جزل جذاب ، كيف يكون أثرها في النفوس ، وفعلها في المشاعر ؟ ومع ذلك فسأنقحها ومن ثم تلحنها بما وهبك الله من السحر الخلاب

— ألحنا ؟ وأين ؟ من الأسف اللاذع أتى ساعود إلى سالسبورج في ثانيا هذه الأيام

— تعود إلى سالسبورج ؟ يا عجبا ٢١ وماذا تفعل في سالسبورج ؟ أنت ؟ أنت الرجل الذى تقوم على مجهوده مفاخر المانيا الحالية ؟ كلا بل ستبقى هنا

— ليت لى هذا ، ياسيدى ، وما ليت بنافعة ، لقد أخبرنى سيكاريللى ، قبل ابتداء حفلتنا هذه ، أن المطران يرغب في العودة إلى سالسبورج قريبا ، ونبه على أن أستعد السفر

بـ مالك والمطران ؟ فليرحل وحده ، فما من أحد في الدنيا يأسف على فراقه . ويجب أن تصدق هذا .  
جـ قد يكون ذلك حقاً ، إنما الذي لامر منه هو وجوب سفرى . إني لا أستطيع أن أعرض والدى المسكين ، وشقيقى الضعيف لنقمة ذلك القلب الغليظ ، وعنت ذلك الجبار العنيد ؛ إن استغاثتى تلقى بهما في جحيم نزع للشوى .

— إعدرنى فان ذلك غير مفهوم !! للسيد والدك والسيدة شقيقتك أن يعيشا معك هنا ، ويبقيان معك كذلك . وأنا ضمن لك أن السيد والدك سيجد فينا عملاً لائقاً ، وهب أنه لا يجد عملاً فان عبقرتك تكفل له رغد العيش ونعيم الحياة . خذنى مثلاً . عدت من معركة لندس هوت أسير حرب رث الثياب خلقها ، وهأنذا اليوم عزيز الجانب ، مرموق الرحاب ، رغم ما يرمى به الناس من حيب اللهو والاستهتار . إن الحياة العسكرية ياصاحبى . لا تزال تتحكم في طبعى ، لا أستطيع الحيدة عنها .  
جـ كل هذا حسن ، يا سيد استيفانى ، إنما حالتى تختلف عن ذلك بعض الشيء ، وسيطول بنا الحديث إن سردت عليك أوجاعى وآلامى . فأعفى من ذلك وكن على يقين أنك إن صح عزمك على إرسال روايتك لي لتلحينها . فاني ألحها منشرح الصدر مسروراً ، ففضل بأرسالها إلى بالبريد إلى سالسبورج .

— طبعاً ... بكل تأكيد .... إن لم نجد طريقة أخرى ... على أنى أستطيع أن أراهن على أنك ، بعد إقامتك بفينا هذا الزمن ، لن تحتل العيش طويلاً في سالسبورج ، ولا بد لك من عودة إلينا لتعيش بين ظهرانينا عظيمًا مبعلاً . إن عاجلاً وإن آجلاً ... ثم حدثنى ، أتعلم أن جلالة القيصر مهم بأمرك . شديد العناية بألحانك كبير الرعاية لك ؟

جـ أصحح هذا ؟ وجلالته لم يسعدنى ، ولو مرة واحدة بتشريفه الاكاديمية ويشهد عملاً من أعمالى ؟ وما كان أشد اغتباطى لو أن جلالته تفضل فشاهد حفلة اليوم ؛ ولكن حسبي من الشرف أن تبلغ أبناء هذا الحفل مسامحة الكريمة ، ولعل السيد روزنبرج يتكرم بأداء هذا التبليغ .

بـ إسمع ، لا معنى للدائرة والمداورة سأضارحك القول كله ، أتعلم لماذا امتنع جلالته عن شهود حفلة اليوم ؟ أعتقد أنك ما دمت في خدمة المطران فانه لن يشهد لك حفلة تقيمها أو اجتماعاً تعقده ، فانه لا يظأ مكاناً يُخْطَرُب فيه خادم المطران ولو كان نابغة الدنيا . هنا ثار الدم في دماغ موزار ، والتهب جسمه جميعاً وصاح ، في نبرات متهدجة حارة تلس اللهب في أنفاسها — يا سيد استيفانى

— هدى روعك ، يا صديقى العزيز وخلقى أتم حديثى ، إن تشريف القيصر للحفلات التى تحبها . فيه تشريف للمطران ، وتكريم له ، قبل أن يلحقك منه تعظيم وإكبار . وانك لتعلم ، يا سيد موزار أى رأس خاو يحمله ذلك المطران فوق كتفيه ، فقد يشبه به الغرور . ويركب ذلك الرأس الخاوى ويزهى بنفسه ويدعى الفضل كله في نجاح الحفلة وتشريف صاحب الجلالة ، وإذا علمت ، يا سيد موزار ، أن القيصر يحقر المطران ويزدرى كل عمل يعمل ، أيقنت أنه أراد بامتناعه عن تشريف الحفلة إظهار مقته لذلك الرجل المزمو الخبول .  
جـ ما ... ما ... ماذا .. تقول ؟

بـ سر عن نفسك ، ونفس من كربك ، فانك لم تكن المقصود بهذه الضربة القاصمة ، وسيأتى الوقت الذى يسمعك فيه القيصر ، مهما تألبت الأحوال وكشّرت الظروف  
« يتبع »

# سَمَاعِيَّ جَمْعًا بَرَكَاهُ لِلْأَسْنَادِ عَمْرٍ عَلَى

أصواتهم على 132 = النخلة الأولى

1

النخلة الثانية

2

النخلة الثالثة

3

النخلة الرابعة

4

الحمد لله

اطبعوا مطبوعاتكم

بدار المطبوعات الراقية

التوفيقية بمصر

شارع زكي نمر ٦



# قبل شراء راديو تجربوا

زنجيت

وكيل مصر

عمانويل كوكينوس

وشركاه

٢٦ شارع فؤاد الاول بمصر

تليفون ٤٠٢٢٠  
٤١١١٦



راديو

الماركة العالمية الشهيرة

دقة في الصنع

صفاء في الصوت

موجة قصيرة

ومتوسطة وطويلة



# نَحْمِيْلُهُ جَمَاهِيْرَكَاهَ لِلْأُسْتَاذِ صَفِيْعٍ عَلِيٍّ

Moderato



M  
A  
I  
S  
O  
N

# مَحَلَاتُ بُوزَنَّاخ

تأسست سنة ١٨٩٧

السجل التجاري رقم ١٢٧

بناية إبراهيم باشا رقم ٢٠ بمصر  
تليفون ٤٢٤٦٦

مختصة ورشة صناعة تصليح وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها  
متمهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

20, Rue Ibrahim Pacha - Le Caire

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

## المبيع بالتقسيط

التعاون

شعار محلاتنا

الذي لا يزال متبعا

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع



بأقساط

شهرية

لا تتجاوز

جنيها وربع

# هدية المجلة إلى قرائها الكرام

هذا الكوبون يعطى لك الحق فى تصليح أو شد أو تبخير البيانو

لدى

## مجلات بورتنيك

تأسست سنة ١٨٩٧

وذلك مقابل دفع أجرة قدرها

### ١٠ قروش صاغ فقط

هذا الكوبون نافذ المفعول لغاية آخر سبتمبر سنة ١٩٣٥

تطلب مجلة الموسيقى فى السودان من حضرات

الخواجة نيقولا ديمتري كاتفانيدس صاحب مكتبة البازار السودانى (الخرطوم)  
الخواجة زكى جرجس بطليموس (الخرطوم) — كمال ميخائيل غالى افندي (واد مدني)  
عطا الله جبره افندي (ام درمان)

didats qui s'y présenteraient. On choisira les professeurs dont on aurait besoin parmi ceux qui auront subi ces épreuves avec succès. Les futurs instituteurs, ainsi désignés, suivront des cours de perfectionnement donnés par les professeurs de l'Institut pendant leurs loisirs.

Pour ce qui est de l'encouragement des artistes compétents à écrire des livres et des méthodes d'enseignement, la Commission exprime le vœu que le Gouvernement institue au Caire un Comité permanent qui s'occuperait de la musique et de l'examen des nouveaux ouvrages musicaux.

Ce Comité chargera des personnes compétentes de traduire ou de composer les livres utiles ; il instituera, à cet effet, un concours général ou confiera ce soin à une personne déterminée.

#### **Contrôle des écoles et compétence des professeurs**

« Comment contrôler les écoles, les clubs et les sociétés qui enseignent la musique ? Comment s'assurer de la compétence de ceux qui y professent ? »

La Commission a étudié minutieusement cette question importante pour éloigner des écoles tout élément étranger qui leur serait nocif.

Elle a décidé :

1) Que le Ministère de l'Instruction Publique contrôlerait toutes

les écoles égyptiennes où la musique est enseignée afin de s'assurer de l'application de ses programmes.

2) Permettre à ceux qui se sentiraient capables de le faire, de subir l'examen de l'Institut gouvernemental ; ceux qui auront satisfait aux épreuves de cet examen recevront un diplôme leur conférant le droit de professer la musique arabe.

3) Les Instituts égyptiens de musique qui suivent le programme de l'Institut gouvernemental pourront demander au Ministère de l'Instruction Publique de mettre leurs examens sous son contrôle, afin que leurs élèves obtiennent un diplôme qui leur confère le titre officiel de professeur de musique arabe.

4) Que lorsque le nombre de ceux qui auront obtenu des diplômes gouvernementaux sera suffisant, on élaborera un arrêté ministériel qui défendra à ceux qui n'ont pas de diplôme le droit de professeur la musique.

Cela pour deux raisons :

- a) La protection des diplômes.
- b) Le relèvement du niveau des professeurs.

#### **Relèvement du niveau musical des musiciens professionnels actuels**

« Comment relever le niveau des connaissances musicales des professeurs actuels ? »

La Commission, après s'être occupée de l'enseignement sous tou-

tes ses formes devait s'occuper des professeurs actuels pour étudier les moyens de relever le niveau de leurs connaissances musicales.

Elle a estimé que le meilleur moyen était de faire à ces professeurs des cours spéciaux pendant les loisirs des professeurs attitrés de l'Institut Gouvernemental de Musique chargés de l'enseignement dans la section des instituteurs et des institutrices, à condition que les matières de ces cours soient les mêmes que celles professées à l'Institut en question.

La Commission aura ainsi achevé l'examen de toutes les questions qui lui étaient soumises.

Elle résume ses études dans le rapport que vous venez d'entendre et pour lequel elle croit pouvoir espérer l'approbation du Congrès.

Avant de terminer, la Commission présente au Congrès le vœu que l'Egypte soit dotée d'une revue musicale. La rédaction en serait confiée à des spécialistes choisis par le Gouvernement, mettant ainsi cette publication sous le contrôle du Ministère de l'Instruction Publique qui lui assurera les fonds et subventions nécessaires à sa propagation.

Cette revue contribuera au progrès de la musique orientale ; elle sera en outre, le trait d'union entre l'Egypte et les savants musicologues qui, de leur pays, pourront suivre ainsi les destinées musicales de ce pays sur la voie que le présent Congrès s'est efforcé d'éclairer.

Presse, que les compositeurs lui soumettent leurs œuvres.

Et la Commission a chargé deux de ses membres MM. le Dr. Prof. Wellesz et M. Hindemith, d'examiner ces ouvrages ; elle émet le vœu que des épreuves de cette nature aient lieu chaque année.

MM. Wellesz et Hindemith, après examen des ouvrages qui leur avaient été présentés, y ont trouvé une imitation de la musique européenne la moins sérieuse. Ils ont fait part à la Commission de cette constatation et ont émis le vœu que les compositeurs égyptiens s'attachent désormais à un idéal plus élevé.

### **Les méthodes de l'enseignement musical dans les écoles**

La Commission a examiné la quatrième question ainsi énoncée :

« Quelle est la méthode qu'il faudrait suivre pour enseigner la musique ? Combien de temps la culture musicale d'un enfant nécessite-t-elle ? »

Pour la première partie de cette question afférente aux méthodes, elle a décidé :

a) De suivre les méthodes techniques européennes, tout en se basant sur la musique arabe afin d'assurer à celle-ci tous les avantages qu'offrent les règles usitées en Europe.

b) La Commission a étudié le programme élaboré pour l'enseignement de la musique dans les écoles du Ministère de l'Instruction Publique et qui sont appliqués dans les jardins d'enfants et dans la première année des écoles primaires. Le texte de ces programmes et le rapport explicatif du Docteur El Hefny, annexés au présent rapport, avaient déjà été distribués pour études aux membres de la Commission. La Commission,

à l'unanimité approuve ces méthodes ; elle exprime sa pleine satisfaction de les voir s'adapter aux plus récentes méthodes d'éducation musicale et convenir aux milieux Egyptiens ainsi qu'à la musique arabe. Elle recommande de poursuivre de plus en plus ce genre d'enseignement.

c) La Commission aborde ensuite l'étude des matières à enseigner dans les classes (deuxième primaire et au-dessus) qui n'ont pas encore de programme d'enseignement musical. Après une longue discussion à ce sujet, la Commission pose les bases du programme que le Ministère de l'Instruction Publique devra prendre en considération lors de l'élaboration du programme d'enseignement.

Voici ces bases :

#### **1) CHANT**

a) La continuation de l'enseignement des anciennes chansons à solo et en duo et à plusieurs voix, sur des formules musicales répandues dans le pays.

b) Les airs de ces chansons devront correspondre aux cinq makamats égyptiens, savoir : Nawahend, Hegaz, Bayati, Rast et Agam.

c) La limitation des exercices vocaux durant la période de mue chez les garçons (13 à 15 ans) et son remplacement pendant ce temps par l'enseignement des autres matières musicales mentionnées plus bas.

#### **2) THEORIE MUSICALE**

Enseignement des notions de la théorie musicale (modes, intervalles, compositions des makamats énumérés plus haut, ainsi que l'enseignement des rythmes et de la notation musicale).

#### **3) NOTIONS D'HISTOIRE**

Notions d'histoire musicale en général et d'histoire musicale arabe en particulier.

#### **4) EXECUTION**

Les élèves ont la faculté de se grouper pour former des ensembles instrumentaux (collegia musicae) ; l'enseignement des instruments à cordes occupera la place prépondérante. L'oud, le kanoun, le tanbour, et le violon y occuperont le premier rang. Le tanbour servira comme instrument de contrôle pour l'intonation.

Il a été décidé d'écarter, par étapes successives, l'enseignement du piano et des instruments à clavier, de prescrire dès maintenant les instruments de jazz, d'activer l'enseignement du violon, de l'oud, du kanoun et du tanbour et de les employer autant que possible pour l'accompagnement du chant, de même qu'on emploiera le gong ou « daf » pour accompagner l'exécution.

### **Formation immédiate de bons professeurs et encouragement aux artistes qualifiés**

La cinquième question est ainsi conçue :

« Comment former au plus vite de bons professeurs de musique ? Comment encourager les gens compétents à écrire des livres et des méthodes d'enseignement et à composer les morceaux, des hymnes, destinés à former le goût des jeunes générations ? »

La Commission s'est spécialement occupée de la première partie de cette question. Elle s'est attachée surtout à décider du meilleur moyen de former, dès maintenant, des instituteurs et institutrices capables, en attendant que l'institut projeté soit à même d'en former d'autres.

Elle a trouvé que le meilleur moyen serait d'instituer des sortes d'épreuves périodiques où l'on jugerait de la capacité théorique, pratique et pédagogique des can-

centes méthodes d'enseignement musical.

c) De leur imposer des exercices pratiques de pédagogie dans les écoles.

d) L'envoi de missions scolaires en Europe, où la pédagogie musicale a atteint un niveau élevé.

e) Que la période d'études serait de trois ans.

f) De fixer à 25 ans l'âge maximum et à 16 ans l'âge minimum pour l'admission des candidats à l'Institut.

### **La Deuxième Section (Section spéciale pour les musiciens)**

La Commission a décidé que la Musique Arabe servirait de base principale pour l'enseignement de la musique dans cette section. Une autre section sera consacrée à l'enseignement de la musique occidentale et de ses instruments. Toutefois, seuls les élèves qui auront terminé leurs études à l'Institut de Musique Orientale et auront obtenu un diplôme pourront être admis à suivre les cours de cette deuxième section.

Le programme d'enseignement dans cette section sera, sauf, pour la pédagogie, le même que celui de la première section (formation d'instituteurs et d'institutrices).

Les élèves de la deuxième section devront :

a) Acquérir la pratique approfondie d'un instrument ; ils devront avoir une pratique sommaire des autres instruments.

b) Compléter l'étude de la théorie et de la composition musicale ; cette disposition vise surtout les élèves qui se spécialiseront dans l'enseignement.

c) La Commission estime que quelque l'étude de la musique occidentale dans cette section soit

facultative pour l'élève qui a obtenu un diplôme de musique arabe, il doit néanmoins se faire une idée générale de la musique occidentale, de sa culture, de sa richesse et de ses beautés. A cet effet, on expliquera aux élèves, à l'aide de disques, les morceaux de grande valeur artistique. Il faut également engager les élèves à assister autant que possible aux représentations musicales données par les troupes étrangères de passage en Egypte, ainsi qu'à fréquenter l'Opéra chaque fois que l'occasion se présente.

Etant donné le rôle auquel est appelé, dans l'expansion des divers genres de musique, le compositeur, de qui dépend le progrès même de la musique, la Commission a étudié avec un soin particulier la question du « Compositeur Egyptien » et elle ajouté aux questions qui lui étaient soumises une question supplémentaire ainsi conçue :

« Quels sont les devoirs du Compositeur égyptien et sur quelles bases devra-t-on le former ? »

La Commission a décidé que le devoir du compositeur était de se s'inspirer de tout ce qui l'entoure et des conditions du milieu local dans lequel il vit et non d'éléments étrangers. Le compositeur ne devra pas s'inféoder à un art étranger déjà mûr, mais s'attacher à l'art de son pays pour en assurer le progrès.

On n'entend pas pour cela obliger le compositeur égyptien à suivre une ligne de conduite déterminée ; on laisse à son imagination toute liberté, afin qu'après avoir bien saisi tous les aspects de l'art de son pays, il s'attache uniquement à donner à cet art l'essor et la progression voulus.

La Commission a décidé à l'unanimité de donner d'abord au compositeur un enseignement musical essentiellement égyptien au-

quel le compositeur ajoutera lui-même les notions de l'art musical qu'il aura acquises à l'Institut ou à l'Etranger.

Comme les élèves des missions scolaires envoyées en Europe pourraient facilement se faire influencer par la musique européenne, la Commission a décidé que ces étudiants devraient être confiés, là-bas, à des professeurs dont l'enseignement ne les exposerait pas à voir s'affaiblir leur penchant vers la musique nationale, mais qui leur inculqueraient des notions faites pour consolider leurs études. La Commission a estimé d'autre part qu'il serait préférable, dans les premiers temps, de faire venir ces professeurs en Egypte, afin que les Egyptiens qui se sentiraient la vocation musicale fussent mis à même de cultiver ce penchant.

La Commission fait remarquer que si le besoin se manifestait d'envoyer des élèves compléter leurs études musicales à l'étranger ; il faudrait que les pays où ils sont envoyés eussent une musique complètement différente de l'art arabe afin que la musique étrangère ne risquât pas d'exercer sur l'élève une influence trop forte. Une grande différence entre les deux arts diminue au contraire l'action de la musique étrangère sur l'esprit de l'élève.

Le Congrès, réunissant parmi ses membres des compositeurs de réputation mondiale, la Commission a décidé de leur soumettre les ouvrages, manuscrits ou imprimés, des compositeurs de moins de trente ans. Ceux d'entre les compositeurs égyptiens qui n'auraient pas noté leurs ouvrages, auront à se présenter eux-mêmes devant des savants musicologues pour faire ceux-ci juges de leur capacité et de leurs dispositions musicales.

Le Secrétariat du Congrès a donc demandé, par la voie de la



# **MAGASIN AZIZ BOULOS**

**No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)**

---

**SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad Ier (Tél. 2305)**

---

**PIANOS HOFMANN  
et  
RADIO TELEFUNKEN**

---

---

**Lisez et conservez**

---

**LA MUSIQUE**

**Elle formera à la fin de l'année  
une utile documentation musicale**

---

**LE NUMÉRO P.T. 2**

---

---



progrès lui-même conditionné par la création d'écoles de musique.

Et comme il faut pour ces écoles un certain nombre d'instituteurs et d'institutrices capables, la Commission décide que le premier soin du Gouvernement devra porter sur la création d'un Institut destiné à la formation d'instituteurs et d'institutrices.

Continuant l'examen du programme qu'on appliquera dans ces instituts, la Commission décide qu'il comprendra les matières suivantes, par ordre d'importance :

- 1) Chant.
- 2) Instruments.
- 3) Théories musicales.
- 4) Notions d'Histoire de la Musique Générale et particulièrement les notions d'histoire de la Musique Orientale.

et qu'il sera créé dans cet institut une section spéciale de pédagogie pour laquelle on établira un programme susceptible de modifications ultérieures.

On commencera d'abord par créer un seul Institut de ce genre, quitte à créer ensuite au Caire ou en Province d'autres instituts où un programme identique sera suivi.

La Commission a longuement examiné les méthodes qu'il convient d'appliquer à la création de cet institut. Elle décide :

a) Qu'en ce qui concerne les aptitudes des candidats pour leur admission, il faudrait exiger d'eux, outre leur aptitude pour la musique, un certain degré d'instruction générale. On choisira de préférence ceux qui auraient déjà fait des études pédagogiques tout en facilitant, au début, l'admission de ceux qui n'auraient pas rigoureusement satisfait à toutes ces conditions.

b) Que l'enseignement sera gratuit, le Ministère de l'Instruction

Publique devant assumer tous les frais.

La création de cet établissement, à côté de la section spéciale des instituteurs, d'une autre section, restreinte au début, aurait pour objet de former des musiciens professionnels. Les élèves de cette dernière catégorie seraient astreints au paiement de droits de scolarité.

Un programme spécial sera élaboré pour la section gratuite, dont les élèves devront réunir les conditions suivantes :

I) Des aptitudes musicales prononcées.

II) L'engagement de professeurs pour cet art à la fin de leurs études.

Cette section sera en quelque sorte le noyau d'un futur conservatoire.

Les méthodes d'enseignement, pour ces deux sections, devraient reposer sur les principes suivants :

Le programme de la section la plus importante (celle de la préparation des instituteurs et institutrices) comprendra les articles ci-dessous :

## 1. — CHANT

a) Le chant égyptien devra garder son caractère spécial.

b) L'étude des méthodes et celle du chant seront confiées à un chanteur égyptien émérite avec la collaboration d'un savant spécialisé dans les questions de technique vocale. Tous deux auront pour tâche d'élaborer des méthodes respectant le caractère du chant arabe.

c) L'enseignement dans cette section sera exclusivement confié à des professeurs spécialisés dans les questions de phonétique.

d) L'enseignement du chant dans cette section sera obligatoire.

## 2. — EXECUTION

### INSTRUMENTALE

a) Instruments à cordes.

Les instruments à cordes que les élèves de cette section apprendront sont principalement : le violon, le tambour, l'oud et le kanoun.

Chaque élève devra acquérir une pratique sommaire de tous ces instruments et se spécialiser particulièrement dans l'un d'eux.

Le violon, depuis longtemps acclimaté en Egypte, sera enseigné d'après la technique européenne.

b) Instruments à percussion.

Chaque élève sera tenu de connaître le tambour basque.

c) Instruments à vent.

Chaque élève des écoles des garçons apprendra à jouer un instrument à vent.

## 3. — MUSIQUE THEORIQUE

La Commission discute longuement sur le programme à suivre dans l'enseignement de la théorie musicale. Elle a décidé que les élèves commenceraient par apprendre les règles élémentaires y compris les maqamats et les rythmes orientaux ; ils seront obligés en outre d'avoir des notions générales sur les combinaisons mélodiques simples et la polyphonie.

## 4. — HISTOIRE DE LA MUSIQUE

La Commission a décidé à l'unanimité de faire apprendre aux élèves l'Histoire de la Musique en général et l'Histoire de la Musique Orientale en particulier.

## 5. — PEDAGOGIE

La Commission a discuté longuement cette question et a décidé :

a) De donner aux élèves un enseignement de pédagogie général.

b) De leur enseigner les plus ré-

l'Institut de Musique Orientale du Caire.

Mahmoud Zaki, Membre du Comité, Directeur de l'Institut de Musique Orientale du Caire.

Moustapha Bey Rida, Président du Comité, Directeur de l'Institut de Musique Orientale du Caire.

En examinant l'aspect technique des problèmes qui lui ont été soumis, l'attention de la Commission s'est spécialement arrêtée sur la question de l'éducation musicale de cette jeunesse à qui incombera dans l'avenir la tâche de relever cet art et la charge d'en propager l'enseignement.

Aussi, la Commission a-t-elle commencé par étudier une statistique qui montre la marche de l'enseignement musical dans le pays.

### **Statistiques**

La comparaison des chiffres de ces statistiques démontre clairement que le nombre d'Egyptiens qui étudient la musique occidentale en Egypte, est supérieur au nombre de ceux qui apprennent la musique arabe.

Cet état de choses donne à réfléchir sur l'urgence des mesures à prendre pour protéger l'art musical et rechercher les raisons qui en éloignent les musiciens.

Voici les chiffres :

Etudiants de musique	
étrangère	2,384
Etudiants de musique	
arabe	1,789

De l'examen de ces chiffres, il appert, en outre, que le nombre d'Egyptiens dépasse les deux tiers de l'effectif total des étudiants ; mais on constate, d'autre part, que le nombre de professeurs Egyptiens comparé à celui des

professeurs étrangers est dans la proportion de 3 à 5, proportion alarmante qui fait ressortir clairement la nécessité de hâter la création d'un Institut bien organisé pour la formation d'instituteurs et d'institutrices de musique arabe.

De plus, la comparaison entre les Egyptiens qui apprennent la musique montre que la proportion entre les garçons et les filles est de 5 à 3. La Commission estime qu'il y a là une inégalité défavorable à la diffusion familiale de la musique et inquiétante pour l'avenir de la musique arabe.

Mais les statistiques des étudiants de musique arabe dans les écoles de l'Etat où cet enseignement a été imposé à partir de la présente année scolaire, démontrent déjà clairement que le nombre des filles est supérieur à celui des garçons.

Devant ce résultat, la Commission exprime sa satisfaction et souhaite de voir cette ligne de conduite constamment suivie.

Abordant ensuite l'examen des instruments de musique employés en Egypte la Commission a été effrayée de la grande expansion du piano et des instruments à vent, aux dépens des instruments locaux tels que le kanoun, l'oud, etc.

Elle décide de faire appel à l'initiative du Gouvernement pour qu'il s'applique à faire revivre la pratique et l'enseignement de ces instruments nationaux.

### **L'Eduoation musicale en Egypte**

Faut-il répandre la culture musicale en Egypte ? A quel âge faut-il commencer l'étude de la musique ? Quel est le but ? Quels sont les moyens.

La Commission décide à l'unanimité :

1) De généraliser l'éducation musicale en Egypte

2) D'appliquer cette généralisation à partir des jardins d'enfants jusqu'aux dernières classes de l'enseignement secondaire.

Le but de cette généralisation serait :

1) De compléter l'éducation musicale.

2) De la faire servir au progrès artistique de la nation.

3) De favoriser dans le peuple le goût de la musique.

4) D'introduire la musique dans chaque maison égyptienne.

Les moyens :

a) Rendre cet enseignement obligatoire.

b) Etablir les programmes qui en garantiraient l'application.

### **Instituts de musique**

Quels sont les Instituts dont il faudrait souhaiter la création ? Quels seraient les règlements qui régiraient les études dans ces Instituts ? Comment concevoir les programmes à leur usage ?

La Commission a longuement étudié cette question et décidé à l'unanimité que chaque Institut devrait se fixer un but spécial.

Mais avant de songer à la création d'un Institut il faut faire en sorte d'assurer à ces anciens élèves une carrière et un avenir.

Après avoir examiné sous toutes ses formes la condition des musiciens professionnels en Egypte et l'avoir comparée avec l'état du peuple et le degré de sa culture musicale, la Commission a décidé qu'avant de créer des Instituts pour la formation de professeurs, il fallait leur assurer un avenir matériel que garantira le progrès de la culture musicale générale,

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

**DIRECTION:**  
22, Avenue Reine Nazli  
Tél. 59449  
Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



**ABONNEMENT**  
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an  
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

No. 7. 1ère Année.

16 Août 1935. P.T. 2.

## Rapport Général sur les travaux de la Commission de l'enseignement de la musique

Le souci qu'a toujours eu le Gouvernement Egyptien de relever le niveau de l'éducation musicale dans le pays et d'assurer à la jeune génération une bonne culture musicale, l'a amené à créer, au sein même du Congrès, une Commission qui réunirait une pléiade de professeurs des plus célèbres Conservatoires du monde entier, et aurait pour tâche principale de fonder l'enseignement de la musique sur des bases scientifiques, d'après les meilleures méthodes appliquées dans ces établissements.

Cette commission se compose de :

MM. Le Dr. Mahmoud Ahmed el Hefni, Inspecteur de la Musique au Ministère de l'Instruction Publique et Secrétaire Général du Congrès, (Président).

G. Costakis, Professeur de musique à l'Institut de Musique Orientale du Caire, (Secrétaire).

Jean Chantavoine, Secrétaire Général du Conservatoire National de Musique et de Déclamation de Paris.

Haba, Professeur à l'Institut de Musique de Prague.

Hindemith, Professeur à l'Académie de Musique de Berlin.

Madame Lavergne, de l'Institut de Phonétique de la Sorbonne.

Henri Rabaud, Membre de l'Institut et Directeur du Conservatoire National de Musique et de Déclamation de Paris.

Le Prof. Dr. Sachs, Professeur à l'Université de Berlin et Directeur du Musée des Instruments de Musique.

Salazar, Compositeur et critique musical.

Le Prof. Dr. Wellesz, Professeur à l'Université de Vienne et Docteur « Honoris Causa » de l'Université d'Oxford.

Le Prof. Dr. Wolf, Professeur à l'Université de Berlin et Directeur du Département de la Musique à la Bibliothèque Nationale.

Raouf Yakia Bey, Professeur au Conservatoire d'Istanbul.

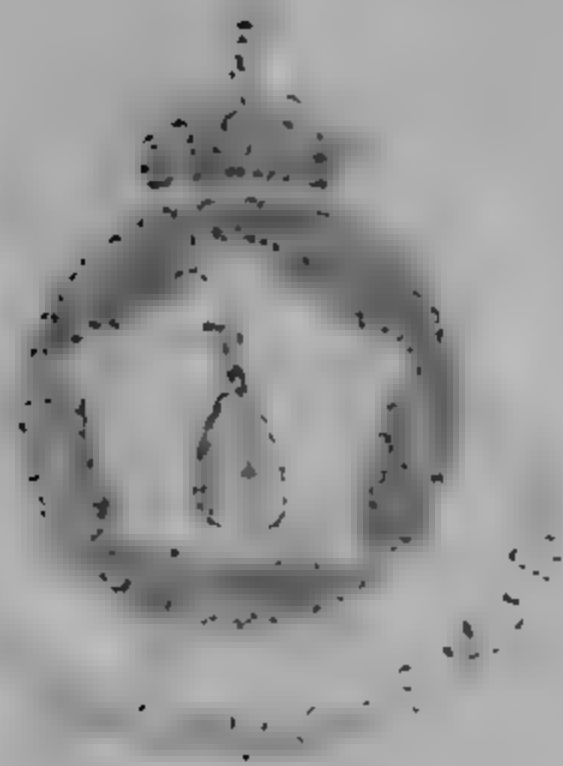
Le Prof. Zampieri, Professeur d'Histoire Musicale au Conservatoire de Milan et de l'Université de Pavie.

Ahmed Amin el Dik, Membre du Comité Directeur de l'Institut de Musique Orientale du Caire.

F. Cantoni, Directeur de l'Opéra Royal.

Safar Aly, Vice-Président de





ॐ नमो भगवते वासुदेवाय

संस्कृत-विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय



سید محمد امجد علی عثمانی

دکتر محمد رضا خاوری





القاهرة في ٣ جماد آخر سنة ١٣٥٤



أول سبتمبر سنة ١٩٣٥

الموسم

مَجْلَدُ الرَّابِعِ عَشَرَ  
تَقْدِيرُ نَصَفِ شَهْرِيَّةِ نَوَقَاتَا

لِسَانُ حَالِ الْمَعْمُورِ الْمَسْكُونِ لِلْمُسْتَقْبَلِ الْعَرَبِيِّ

**رئيس التعمير المسؤول: دكتور محمود احمد المصطفى**

کلمہ المحرز

أَغْنَانِي الطَّوَائِفُ

## نزار الى الشعراء

## الاستراتيجيات

المؤلف:

۵۰ قرشاً مائداً و اقل القطر المصرى من سنة

۲۲ شارع السكة نازی - مصر

۸۰ "خارج" " " "

کیفون رستم ۵۸۶۸۹

الاعتمادات تخص عليها مع الإدارة

المنازل المتفرقة في اغاني

السلوى الخالدة التي يغالب الناس بها اليأس ، ويَطْوِلُون  
على مشقات الحياة ، هي الأغاني ؛ ولذلك كانت من مقاييس  
الإنسانية في الأمم والشعوب ، حتى لقد اصطَلَحُوا على أن  
الناس لا يكونون ناساً إلا إذا قاموا على أغانيهم يَنْظُمُونَهَا  
وفاق مقتضيات شئونهم ، ويَطْرَبُون بها في صوت جهير  
ونغم مشير .

وفي الأمم طوائف لا تنظم لهم أمورهم إلا بطول  
الدأب ، وشدة الجهد ، فما يُجنى عنهم كرههم إلا الطرب  
والتغنى بالأناسيد :

١- هؤلاء رجال البحار ، جوايون يطوون البحار ،  
وتطوى البحار أعمارهم ، تقذف بهم الأسفار إلى مختلف  
الآفاق ، فإن أبكروا تغنّوا ، وإن ارتحلوا وقت الظهيرة  
تغنّوا ، وإن ساروا يقطع من الليل تغنّوا . . لهم أغان  
مُبَكِّرِينَ ، ومُظْهِرِينَ ، ومُذْجِلِينَ . . . وهم كذلك إذا

في هذا العدد

بحر المبقرة ( قصة كاملة )  
مبادئ الموسيقى النظرية  
الموسيقى والتربية البدنية  
في المدرسة  
أشود الاطفال  
في عالم الموسيقى  
الاذاعة  
رواية المجلة  
مقطوعات موسيقى

أغاني الطوائف :  
 بدءا الى الشعراء  
 الآلات الوترية في الدولة الحديثة  
 تربية الذوق الفني  
 شوقي الموسيقى  
 بحث في المقامات  
 سماع الموسيقى والتأثير بها  
 نداء الصوت الانساني :  
 في هور الشباب

القرار العام للجنة التأليف والمخطوطات  
بمؤتمر الموسيقى العربية  
التأليف الثاني

القسم الرئيسي

اشتغلوا تغنوا ، وأنشدوا لكل جزء من أعمالهم أغنية ونشيداً . ولذكرياتهم في البحر أيضا أناشيد ، منها الحزين المفجع ، ومنها المهلك المفزع ، ومنها المريح المشبع .

٢ - وجنود الجيش : لهم أغان في السلم وأغان في الحرب . فأما في السلم فأغنيات التطريب والسماع . يمجّدون بها الجيش والجنديّة وحب الوطن . وأما في الحرب ، والوقائع مضطربة ، والملاحم مستعرة ، والأسنة مشتعلة ، فأثارة الحميّة ، وتمجيد البطولة ، والاستشهاد في سبيل الله والبلاد .

وتلك سنة الجيوش من القدم . فلقد تغنى الجيش وراء قيصر ، في وقائمه وانتصاراته ، ونفّثت جيوش لويس الرابع عشر ، وطربّت جيوش نابليون ، وجيوش الجمهورية الفرنسية ، ألحانا تعد من كنوز الأدب الأوربي إلى اليوم .

٣ - والفلاحون ، لهم أغان يتأشّدونها في الزرع والحصاد وقطف الثمار ، بل لقد غالى بعض شعرائهم وملحنهم فنظموا لهم أناشيد ، غاية في الرقة وسلامة الذوق ، يحنّون بها الشّهد ويعصرونه من شمعهم .

٤ - لا مرأى في أن كل ذى عمل يتغنى في عمله ، ما دام يجد فيه ويشعر . وقد يتساءل معترض : أيتغنى القضاة والمحامون أم يشد أولئك من هذه القاعدة ؟ ونحن لا تردد في أن نجهر بالقول : إن تلك الطائفة التي تزاوّل أشق أعمال الذهن . لها أغان تستروح بها من عناء كد الفكر وإرهاق السماع .

٥ - وأهل العلم ، والمبرزون من الكتاب والشعراء : أولئك أكثر الناس تغنيا وتغنيا ، ذلك بأن الأغاني معشوقات أذهان الأدباء والشعراء . وهي المادة التي تعيد الرّشاد إلى الخيال الحائر الشريد .

٦ - ولئن أخذنا في سرد جميع طوائف العمل ، من أهل الحرف المختلفة ، وذكر أغانيهم ، لقد يطول بنا المقام ، ويتسع المجال ، وحسبنا أن نشير إليها في هذه الإلماء القصيرة .

وبعد . فما لنا لا نسير الأمام في هذا الذي صنعوا ؟ ولم لا يكون لنا مثل ما لهم من الأغاني الطائفة التي تخفف عن العمال وتسرى عنهم . وتنشطهم وتحبب العمل إلى نفوسهم ؟

لقد نادينا الكرام المكاتبين ، والشعراء الأكرمين ، أن ينقذوا مصر وبنينا من فوضى الأغاني المبتذلة ، وأن يتكاتفوا على إخراج أغان لهم ، تبسط أسرة وجوههم ، وتحيي موات خواطرهم .

وها نحن أولاء نهيب بهم اليوم أن يكرّموا أمّتهم وينظموا لطوائفها أغنيات يستروحون بها ، لها صلة بأعمالهم وتمجيدها وجهودهم والمثابرة عليها . وليعلم السادة أهل الأدب أن من ينظم لامته أغنية ، فانما يحسن إليها ويجزل الخير لها ، فإن فيها أصدق البر ، وأبر الإحسان . . .

وإنا لعلهم لمرتقبون .

وكنوز محمد المنفى



## موسيقى الدولة الحديثة الآلات الوترية

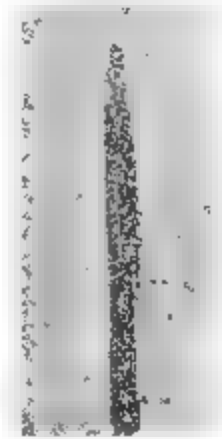
### ١- العود

عرف قدماء المصريين ، في الدولة الحديثة آلة العود بفصيلتيها وهما  
 « ١ ، العود ذو الرقبة القصيرة — « ب » ، العود ذو الرقبة الطويلة .  
 أما الأولى ، فهي فصيلة عود يشبه العود المستعمل في مصر في الوقت الحاضر . وكان ذلك العود آلة  
 ذات صندوق مصوت ، يضاوى الشكل غالباً ، رقيق الجدران  
 « صورة ١ » ، وهي صورة عود محفوظ بالمتحف المصرى ببرلين  
 يرجع عهده إلى سنة ٧٠٠ قبل الميلاد ، رقبته قضيب طويل  
 من الخشب ، مستدير ، سميك ، يخترق الصندوق المصوت  
 كالسهم من داخله ، يتفد من جهته الأخرى - وقد  
 لا يصلها أحياناً - يثبت فيه بمسامير من الخشب وتركب  
 فوقه الأوتار . ويوجد وسط صندوق العود قنطرتان من  
 الخشب موضوعتان بشكل أفقى بالنسبة لرقبة العود لترتكز  
 عليهما . وقد يظهر جزء من هذا القضيب المخترق للصندوق  
 مرة أو أكثر من مرة على وجه  
 هذا الصندوق .



صورة ١

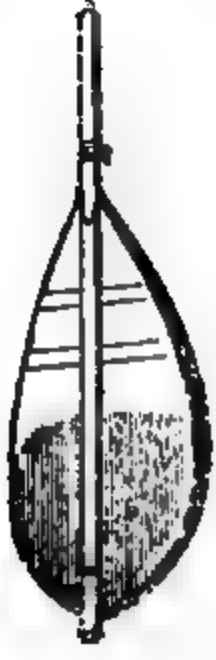
ويدق على الأوتار بريشة من  
 الخشب ، كانت تعلق بحبل في العود  
 « صورة ٢ » ، وهي صورة بريشة  
 العود السالف الذكر محفوظة بمتحف



صورة ٢

برلين ويرجع عهدا إلى سنة ٧٠٠ قبل الميلاد .

وقد عثر في مدافن طيبة على عود من هذا النوع « صورة ٣ » وهو أقرب شها إلى العود الحالي .



صورة ٣

أما الفصيلة الثانية فهي فصيلة تشبه الطنبور والبزق ، كان برقيتها علامات تبين مواضع عقق الأصابع على الأوتار ، وهي ما يسميه العرب بالدساتين ( صورة ٤ : طنبور في الأسرة الثامنة عشرة من نقوش طيه ) . ويرى من صورة الطنبور أن عدد دساتينه كبير ، قد يبلغ

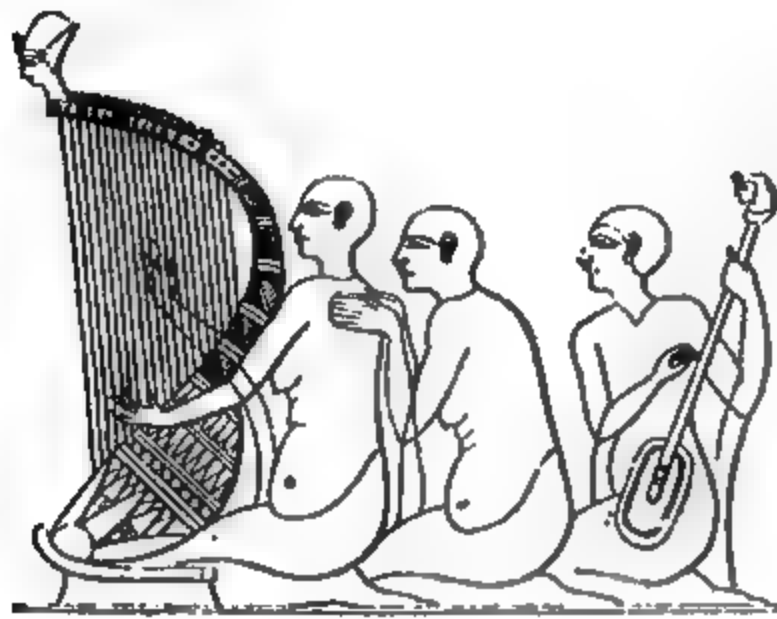


صورة ٤

السة عشر أحيانا ، وأنها متقاربة فهي لا بد مخرجة نغمات أقل من نصف الدرجة الكاملة ، أقل من العربة . . وكان عدد أوتار الطنبور المصري اثنين أو ثلاثة وقد يبلغ الأربعة أحيانا .

ويبين عدد الأوتار في صور النقوش من عدد الشراريب المدلاة من الرقبة والتي كان لكل واحدة منها وتر خاص . والصندوق المصوت للطنبور المصري يضاوى في الغالب ، وقد يكون أحيانا على شكل خماسي أو سداسي . وتارة يوجد على سطح الصندوق ثقب هي في العادة أربعة أو ستة . توزع على شكل منتظم . وتارة لا ترى في سطح الصندوق أية ثقوب .

وطريقة استعمال هذه الآلة أنها كانت تحمل على الصدر كما هو مبين في الصورة السابقة ، وفي الصورة الملونة المرسومة في الصفحة المقابلة . وإن كانت تستعمل أحيانا بحملها رأسيه . كما تستعمل الرباب الآن ، « صورة ٥ » .



صورة ٥

وظهور آلة الطنبور على نحو ما وصفنا دليل على مدى ما بلغت المدنية الموسيقية عند قدماء المصريين في ذلك العهد . ذلك بأن آلة الطنبور من أرقى الآلات الوترية ذوات العقق ، أي الآلات التي يستعمل فيها تحريك الأصبع على الوتر لاستخراج مختلف الدرجات الصوتية . ويدل علم الآلات الموسيقية على أن هذا النوع من الآلات هو نهاية ما وصلت

إليه المدنية الموسيقية . فالآلات الوترية هي ، كما سبق أن أوضحنا ، أحدث الآلات جميعا ، والآلات ذوات العقق منها هي أحدث هذه الآلات الوترية .

صُورُ النَّازِحِ الْمَوْسِمِ  
لِلدَّكْتُورِ مُحَمَّدِ أَحْمَدَ الْخَلْفِي  
مُوسِيقِي قَدَمَاءِ الْمِصْرَيْنِ



عارضة بالطنبور (من نقوش مدفن الدولة الحديثة بليبيا)



ولم تعرف الدولة القديمة ، على ما وصل إلينا ، أى نوع من أنواع آلات العفق ، بل كانت آلاتها الوترية يخصص كل وتر من أوتارها لصوت خاص يضبط عليه . ولا بد للآلة من عدد كبير من الأوتار مساو لعدد الأصوات المراد استخراجها منها ، فى حين أن آلة الطنبور فى الدولة الحديثة كانت تخرج ، أحيانا من الوتر الواحد ستة عشر صوتا .

## ٢ - الكنارة

وتسمى باللغة المصرية القديمة كَنَر واشتق من هذا اللفظ التسمية العبرية كَنُور ، ثم العربية كنارة . يفتح الكاف أو كسرهما ، وجعها كنارات وكنائير . وهى آلة وترية ، مصنوعة من الخشب مستوى أوتارها مواز لصندوقها المصوت ، ومثبتة أوتارها فى إطار خشبي قد يكون أحيانا غير منتظم الأضلاع . وقد ظهرت هذه الآلة بظهور الدولة الوسطى . كما قدمنا ، وكان ذلك فى الأسرة الثانية عشرة وكان لها فى ذلك العهد خمسة أوتار أو ستة زادت فى عهد الدولة الحديثة إلى أن بلغت ١٣ وترأ أحيانا .

وطريقة استعمالها أن تحمل معلقة أفقية أمام الصدر كما فى صورة ٦ وتعفق اليد اليسرى عادة الأوتار من خلف الآلة ، وتضرب عليها اليد اليمنى من جهة الأمام بغماز .  
• صورة ٦ تمثل عازقة بالكنارة من نقوش الأسرة الثامنة عشرة بمدافن طيبة ، مقبرة ٣٨ .



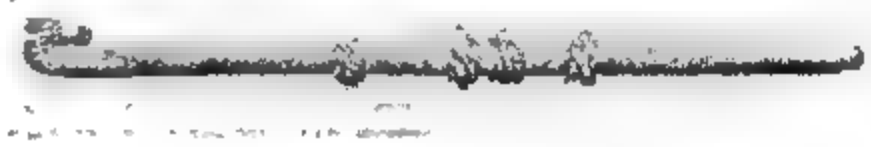
صورة ٧

وقد تحمل تلك الآلة رأسية أمام الصدر . صورة ٧ من نقوش الأسرة التاسعة عشرة فى طيبة مقبرة ١١٣ .

وليس لأوتار هذه الآلة أوتاد تضبط بواسطتها ، كالتى ذكرناها فى آلة الجناك ، بل تلف الأوتار على حلقات تنزلق على القضيب الأمامى من الإطار الذى يتركب من قضيبين جانبيين أحدهما أقصر من الآخر ، وبواسطة هذا اللف وذلك الانزلاق يمكن ضبط أوتار هذه الآلة .

صورة ٦

• صورة ٨ للقضيب الأمامى ملفوفا عليه الحلقات التى تثبت فيها الأوتار .



صورة ٨

وقد رأينا فى إحدى النقوش امرأة تعزف بتلك الآلة وتضرب يدها من حين لآخر على الصندوق المصوت أثناء العزف وذلك تقوية للأيقاع . ومن طريقة الاستعمال هذه يمكن أن نفهم تسمية بعض موسيقى العرب لهذه الآلة بالصنج ذات الأوتار ، والصنج أيضاً آلة من آلات النقر ،

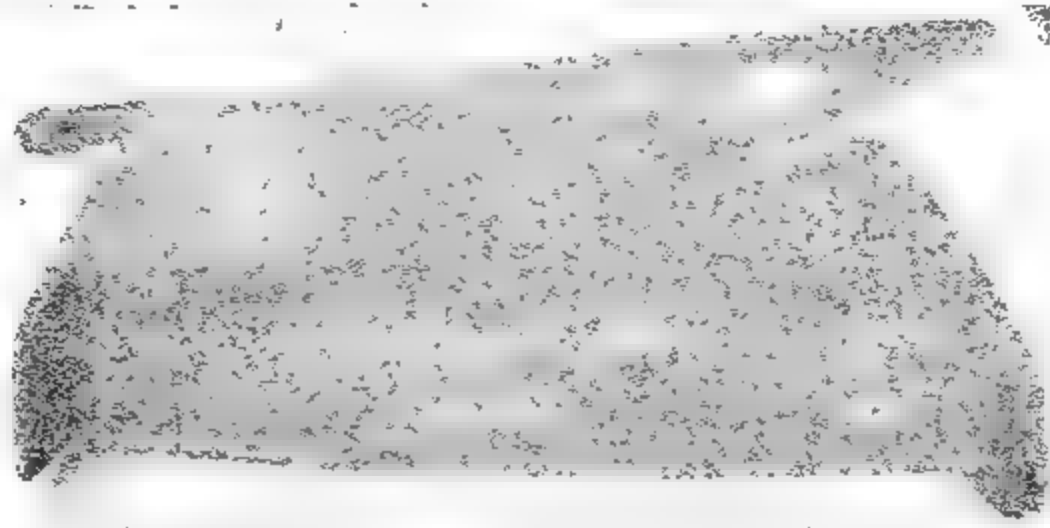


ولم يعثر في عمليات الحفر  
إلا على خمس قطع من هذه الآلة  
ثلاث منها في برلين وواحدة في  
ليدن بهولندا وواحدة بالقاهرة  
( صورة ٩ كنارة مخفوفة في  
متحف برلين وصورة ١٠  
نفس الآلة منظورة من أسفل )  
وقد انتقلت هذه الآلة فيما  
بعد إلى اليونان ثم الرومان ثم  
القوط ثم جميع الممالك الأوربية  
كثيرها من الآلات الأخرى



صورة ٩

ولا يفوتنا هنا أن نذكر  
أنه قد عثر في نقوشات الأسرة  
الثامنة عشرة على أنموذج  
غريب من آلة الكنارة هذه  
( صورة ١١ : كنارة واقفة  
وكنارة يدوية عادية من فرقة  
أمنوفس الرابع من الأسرة



صورة ١٠



صورة ١١

الثامنة عشرة في تل العمارنة ) والكنارة الواقفة هي ما نعتيه في هذه الصورة ،  
وهي أنموذج نغم جداً يوضع على الأرض أثناء العزف به ، وصندوق هذه الآلة  
على شكل زهرية يخرج منها قضبان يعترضهما ثالث ، ويعزف عليها رجلان  
في وقت واحد كل منهما يستعمل يديه معا . وبهذا يسجل التاريخ أن المصريين  
أول من استعمل العزف بأربع أيدي على آلة واحدة . وهذه الآلة التي كانت موجودة في فرقة أمنوفس الرابع  
لها ثلاث صور : واحدة في حجرة الأكل ، وثانية في بيت الموسيقين ، وثالثة في القصر الملكي . ولما كان هذا  
الشكل هو الوحيد الذي وجد لهذه الآلة ، ونظراً لأنها وجدت في فرقة الملك فمن المرجح أن يكون هذا  
الأنموذج قد صنع خصيصاً للملك .

# أدب الموسيقى وفلسفتها

## تربية الذوق الفني

للكاتب الأديب الأستاذ «خلدون»

وتعصب لها وآثرها على غيرها الا بحكم النشأة والبيئة وطبيعة التوارث ، والأمر على ذلك فيما يتصل بالشرق ، على أننا لو سلخنا مولوداً غريباً من بيئته وأنشأناه نشأة شرقية في وسط شرق وأخذناه بسماع الموسيقى الشرقية منذ الطفولة حتى يتكون ذوقه وتستقيم طباعه لكان شرق الذوق والأحاساس . والعكس مستقيم صحيح .

وقد وضح من هذا ان الفطرة لينة مرنة تتصور على حسب الظروف المحيطة بها ولا تأتي التطور والانتقال وأن الذوق لا يجمد أبداً ، فلو أننا أحطنا يافعاً أو شاباً بالظروف التي تؤثر في ذوقه لما أبى اللبان والتطور تأثيراً بوحى البيئة وهدى الظروف . وعلى ذلك يصح القول بأن الحجاز القائم بين الأذواق من شرقية وغربية حجار دقيق شفاف يأذن للمؤثرات الخارجية بالنفاذ والتغلغل وإنما يأتي الجهد على عمد ، ويقوم التعصب طوعية لمؤثرات خارجية تعمل على ذلك وتعززه استجابة لعوامل بعيدة كل البعد عن أصل الذوق وطبيعته الحقيقية .

ولسنا اليوم في مقام تحييد هذه العوامل أو نقدها ، إنما نريد أن نصف الواقع لحسب وندع ما هذا ذلك لعلماء الاجتماع فهم وشأنهم : إن شاموا امتدحوا تعصب المرء لنشأته ورأوا في ذلك مظهر القومية وأساس الجماعة وإن شاموا ذهبوا الى غير ذلك فقررروا أن الخير في اقتباس المحسنات واستعارة المكملات . ومهما يكن من

الفطرة أصل غالب في النفوس والأذواق بل في الأديان كذلك ففي الحديث الشريف .. كل مولود يولد على الفطرة فأبواه يهودانه أو ينصرانه .. وقد فسر أهل الحديث الفطرة في هذا المقام بأنها التوحيد . ذلك أنه يتفق وبساطة العقل ثم أنه مرد العقائد ومنتهاها في غير الإسلام . ولسنا نذهب الى أبعد من ذلك في الكلام عن العقائد إذ كانت هذه الكلمة معقودة على الفن لا على الدين وإنما حسن الاستشهاد بكلام الرسول ، عليه السلام في الفطرة لاتصاله بما نقصد اليه من الكلام عنها في هذه العجالة .

جرى العرف عند الكلام عن الموسيقى على نعتها بأنها شرقية أو غربية ، وهذا النعت قائم على أساس صحيح من الواقع ذلك أننا نرى ونسمع فعلاً اختلاف نوعي الموسيقى وتباينهما : إما تبايناً تاماً بحيث لا يخطئ الذوق العادي تمييزه ، وإما تبايناً دقيقاً لا يظن اليه الا الراسخون في العلم . وقد يخطئ بعض الناس الحكم فيحسب أن الموسيقى الغربية لم تخلق الا للغربيين وأن الموسيقى الشرقية هي كذلك لاتصلح الا للشرقيين ولكننا نرى في هذا الحكم مجالا للطعن والتعقيب ، ذلك أن الغربي ما أحب موسيقاه

شيء فانه لكل طريقة أنصارا وأشياء وعوامل تغري بها وتحفز اليها.

\* \* \*

كانت نشأتى شرقية محضة ومصرية صميمية وحسبك بنائى. فى قلب الريف المصرى تمكناً من الذوق القومى وتعصبا له، وحدث حين تقلبت بين الظروف وأخذت أضرب فى مسالك الارض وأسى فى مناكبها طلباً للحياة أن خالطت بعض مخضرمى الذوق ودلفت معهم إلى مواطن الفن الغربى، فكنت بادىء ذى بدء أنقر من الموسيقى الغربية وأنجهم لها وأكاد لا أستسيغها، وفطن الى ذلك صديق لى فطلب إلى أن أصمد للموسيقى الغربية وأن أفتح أذنى لها وأعودها عليها، ضارباً صفحاً عن العصبية العمياء أخذاً من كل شيء أحسنه ومن كل فن أطيبه.

وكان فيما أخذنى به ذلك الصديق مشقة لا تحصى، إذ ليس الغرض سماع الموسيقى الغربية فحسب، بل لا بد من استساغتها وتذوقها وإلا كان الأمر عبثاً لا ينجى ومجاهدة للذوق من غير طائل. وكان مما وسوس به الى ذلك الصديق أن الرجل المثقف لا يجمل به الجمود ولا تقبل منه العصبية الذميمة ولا سيما فيما يتعلق بالفن وخاصة الموسيقى. وقد أخلصت لهذه النصيحة فكنت أغشى دور السينما ومسارح الفن والأندية التى تستخدم الموسيقى الغربية وزدت على هذا فاقنيت بعض الاسطوانات الموسيقية لأعلام الفن الغربى.

وأشهد لقد كان سماعى هذه الألحان فى أول الأمر تكلفاً وتقليداً، ولكن ما تقدم بين الزمن حتى أخذت أنذوقها وأفسح لها فى صدرى مكاناً الى جانب الموسيقى العربية، بل لقد أسرفت فى السلوك فأثرت الموسيقى الغربية بكل الميزانية المتواضعة التى وقفها على شراء

## الاسطوانات الموسيقية

ولست أذهب مذهب الغلاة والمسرفين فى التقليد أو المتدفعين فى التطور والمبالغين فى الانسلاخ عن ماضيهم وحاضرهم فأقول إلتى قد أصبحت أعاف الموسيقى الشرقية وأنقر منها ولا أجدها فيها روح النفس وأشباع الذوق. كلا. فطست من هذا القليل ولا أحسب أنى سأكون منه فى يوم من الأيام. إنما قصارى أمرى ومبلغه تقبل الحسن حيثما وجد، واستساعة الفن أنى كان.

وكان بينى وبين خاصة يتي وأهل الأديين خلاف على الموسيقى الغربية، وأسف على ما أنفق فى سبيلها من مال وما أحبسه عايتها من وقت وجهد. ولم يكن من اليسير على تلقينهم المبادئ التى لقتها من ظروف الخاصة وعشرى الخارجية، فكنت أتقبل منهم اللوم وأتحمل العتب صابراً. وظل الأمر على هذا، لا أرى لهم فأتنازل عن هراى، ولا يقبلون على فتحسن لديهم الموسيقى الغربية إلى أن رزقنا الله، وهو الرازق ذو القوة المتين، حكماً يفصل بيننا فلا ترد حكومته ولا ينقض قضاؤه — أقول ظل الأمر على هذا النحو من خلاف على الذوق الموسيقى إلى أن من الله، علينا بطفل وأخذ يترعرع وينمو ذوقه، فدأبت على إدارة الفونوغراف باسطوانات غربية على مسمعه، وكان الطرف الآخر ينحو مثل هذا النحو فيدير على مسمع الطفل اسطوانات شرقية، وقد كانت النتيجة قبول الطفل لكل ما يسمعه وتلذذه بنوعى الموسيقى على السواء.

وكم من مرة شجر الجدل بين الفريقين حول أى النوعين من الموسيقى يؤثره الطفل ويصبو اليه فكراً. نهرع الى الفونوغراف ونديره بالاسطوانات المختلفة ونرقب أثرها فيه فكنا نراه معتدلاً يطرب لها جميعاً ويسر لسماعها كلها.

ولما تقدمت السن بالطفل قليلا وأصبح يستطيع التعبير عن هواه حفظ أسماء الموسيقيين وصار يحدد النوع الذي يريد سماعه ثم اتسعت دائرة معارفه وكثر اختلاطه بآله وأقاربه وهم مصريون صميمون لا يؤمنون الا بالموسيقى الشرقية ولا يطربون الا لها فأخذت تستقر في سمعه الموسيقى الشرقية وأخذ يستكثر من أسماء المغنين والموسيقيين المصريين وشغلت أناة عنه بعمله فاستقل بذوقه الفريق الآخر وأخذ يدوى في أذنه بالأسماء المختلفة من أم كلثوم وعبد الوهاب واضرابها من مشاهير المغنين والموسيقيين حتى نسي اسم يتيهوفن وفاجنر. وأشهد لقد كان الطفل وهو ابن ثلاثة أعوام يجيد النطق بهذين الاسمين ويميز اسطوانتهما عن غيرها من الاسطوانات ولكنه اليوم وهو في السادسة لا يذكر شيئا من ذلك وان ذكر به وألحف عليه في التذكير وإنما ضربت المثل بنفسى أولا وبابنى ثانيا لأقرر عن تجربة أن تربية الذوق خاضعة للتأثرات التي تحيط بالمرء وتصور فطرته على الصورة التي تشتهيها.

ولئن كانت مريات الذوق في الأجيال الماضية تكاد تكون محصورة في البيئة والعشرة فإنها اليوم أوسع نطاقاً وأكثر عدة من قبل ، فقد جاء الراديو عاملاً ذا شأن عظيم وخطر جسيم في تربية الذوق الفني وليس بعيد أن يكون لهذا الاختراع العجيب أثر باهر في تقريب الأذواق وإضعاف الفوارق الموضعية وليس هذا بمستذكر على الراديو بعد أن أصبح يسمع الفلاح المصرى في قلب الريف المصرى موسيقى القاهرة وأغانيها بل موسيقى أوروبا وأمريكا وأغانيهما وإذا كان الذوق المصرى يتغير اليوم من سماع الفن الغربى فإنه سيتذوقه على مضى الزمن وكر الأعوام . ومن يدري فقد تفجأ الموسيقى الشرقية للجمهور الغربى في قلب أوروبا وأمريكا بما لم يكن يتوقعه ولا يدور في حسابه فيقبل عليها ويخف لسماعها وتذوقها .

وهكذا تكون معجزة الراديو قد قضت على الفوارق المكانية وجمعت الذوق الفنى للشرقيين والغربيين في صعيد واحد !؟

# الموسيقى

تطلب في السودان من حضرات

الخرطوم : الخواجة نيقولا ديمتري كاتانيدس صاحب مكتبة البازار السودانى

د : الخواجة زكى جرجس بطليموس

وادمدي : كمال ميخائيل غالى افندى

ام درمان : عطا الله جبره افندى

# عبد السلام الموسيقى

## شوقى الموسيقى

من إعجاز شوقى أنه  
كان رقيق الحس ،  
وكان يوزع حواسه  
الملهمة على مناحى  
الموضوع الذى يعالجه ،  
فاذا ما اجتمعت حواسه  
تمكن عقله الحصيف  
أن يتصرف فى مظاهر  
موضوعه وصفاته ، وأن  
يفرقها فى شعره فى إيقاع  
يدهش القارىء ويستعبد  
التفاتة واتقابه

ومن إعجازه أن  
كان قوة فى التصوير  
الواضح ، والأدراك  
الوضاء ، وقوة فى  
الشعور الحساس بمظنة  
الجمال وروعته وجلاله ،  
وقوة ملهمة تصل ما بين

سواء العنيفة وضياء العاطفة والفكر ، وقوة فى الحكم  
الصادق بين الرشد والرذالة والاعتدال وبين التهور



ما يخطر للكاتب أن  
يصور ناحية من نواحي  
« شوقى » ، سقى الله  
ضربحه ، إلا تعاجم فى  
الامر وتردد فيه ، ذلك  
بأنه كان شاعراً ملهماً ،  
ينقاد له الشعر وتذل  
القوافى ، فى لطيف النسيم  
ووضاءة النور ، وصفاء  
الخير .

من الناس من  
يقرأون الشاعر ولا  
يعرفون ما هو ، أو  
يعجزون على الأقل ، عن  
التعير عن معناه . ولئن  
أطلق أهل العلم والأدب  
على الشعراء تعاريف آية  
فى البلاغة وصدق  
الوصف لقد نجد شوقى

يشأ هذه التعاريف جيماً ، فلا تكاد تبلغ حقيقة ما

ومعه الله من العبقرية والنبوغ

والاندفاع والأفراط ، وثورة في غزارة المادة والقلبية ،  
وأذناً تنبؤ عن المسف ولا تصيح إلا للتجويد  
هذه الصفات المعجزة — وهي بعض صفات شوقي  
أساس حيرة الكتاب الذين يعرضون لتصوير هذا الشاعر  
الموهوب

وشوقي ، فوق هذا ، موسيقى فياض الشاعر ، دقيق  
الحس ، ينظم ما يقوى روابط المجتمع ، ويهذب مشاعر  
الناس ، ويصفي أذهانهم ، ويبعث السرور إلى أنفسهم  
وليس من قدر « الموسيقى » أن تحصى مناقب  
« شوقي » في هذه العجالة ، وإنما تقدم بها إلى القصيدة  
الخالدة التي صاغها أمير البيان ، أحسن الله جزاءه ، في تحية  
مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد بالقاهرة في سنة ١٩٣٢ ،  
وكانت آخر مانظم شوقي في الموسيقى ودقة وصفها  
ونحسب أن « الموسيقى » إذ تقدم إلى قرائها  
الأكرمين بنشر هذه الخريدة العصماء ، إنما تترجم عن  
مشاعرهم وتعبير عن إحساسهم نحو ذلك الشاعر الخالد  
الذي كان جمال الأيام ، وأمير الكلام ، وجوهرة الفصحى ،  
وياقوتة العربية . رضى الله عنه وأجزل له الثواب والرضوان

\*\*\*

نزل المناهل والربا آزار  
يخذو ديع ركاب الثوار  
يختال في وثى الرياض وطيبها  
وترفه الربوات والانهار  
سمع البنان بكل ما زان الثرى  
قالوشى يوهب والحلى يمار  
ملا الخمائيل من تهاوير كما  
ملا الرفارف بالدنى الحفار

في كل دوح دمينه ومقنه  
وبكل روض صوره وإطار  
حدجته بالبصر الحمارل مثلما  
حدجت بعينها العروس الدار  
ليست له الآمال بهجة شمسها  
وترينت للقائه الأسفار  
حيته بالنعم المتواتف في الضحا  
وترننت بثنائى الأوتار  
والماء يطفير جدولا ويفيض من  
عين ويخط في القنا ويحار  
جر الأزار فكل روض حاميل  
ميسكا وكل خيلة معطار  
في كل ظل مزهر مترم  
وراء كل نضارة مزمار  
وعلى ذؤابة كل غصن قينة  
الصنج خلف بئانها والطار  
والنيل في الوادى تجاشى شتى  
في ركب الرؤساء والاحتار  
سحبوا الطشةوس ورتلوا إنجيلهم  
فتعالت الصلوات والأذكار  
نزلاء مصر خللت بفوايدها  
وحوثكم الأسماع والابصار  
ضيفاً على التاج الكريم وطالما  
هتف النيل به وغنى الجار  
تاج كقرص الشمس ملء إطاره  
عنى ومجد تالذ وقطار

وَكُنْ كَلِمًا مَفْحِيهِ مِنَ السَّنَا  
وَمِنَ التَّلْبُسِ بِالشُّمُوسِ نَهَارُ  
نَحْنُ الْكِرَامُ إِذَا مَشَى فِي أَرْضِنَا  
ضَيْفٌ وَنَحْنُ بِأَرْضِنَا أَحْرَارُ  
مِصْرُ تُرَى الْفَنِّ الْجَمِيلِ وَمَهْدُهُ  
تُنِيكُمُ عَنْ ذَلِكَ الْآثَارُ  
غُمِرَتْ بِمُوسِقَى الْجَمَالِ تِلَاحًا  
وَتَفَجَّرَتْ عَنْ مَائِهِ الْأَحْجَارُ  
وَادٍ كَأَثِيَةِ التَّيْمِ وَأَيْكَةِ  
مَا لِلْبَلَابِلِ دُونَهَا أَوْكَارُ  
مِنْ عَهْدِ إِسْمَاعِيلَ لَمْ تَخُلْ الرُّبَا  
مِنْهُمْ وَلَمْ تَتَغَطَّلِ الْأَشْجَارُ  
مِمَّا يُبَيِّحُ اللَّهُ جَلَّ جَلَالُهُ  
لِعِبَادِهِ وَتُسَخَّرُ الْأَقْدَارُ  
فِي كُلِّ جِيلٍ عِبْقَرِيٌّ نَابِغُ  
غَرْدُ الثَّلَاهِ مُفَنِّنٌ سَحَّارُ  
قَطَعَ عَلَى الشُّوكِ الْحَيَاةَ وَكَمْ دَعَا  
لِلسَّيْرِ فِي الْوَرْدِ الرُّفَاقِ فَسَارُوا  
أَمَّا الْغِيَاءُ فَلَدَّةُ الْأَمْرِ الَّتِي  
طَافُوا عَلَيْهَا فِي الْحَيَاةِ وَدَارُوا  
بِاطْلَامَا ارْتَاخُوا إِلَيْهِ وَطَالَمَا  
حُبِسُوا عَلَى النَّعْمِ الشَّجِيِّ وَتَارُوا  
وَتَرُّ تَعَلَّقَ فِي التَّيْمِ بَادِمُ  
غَنَى عَلَيْهِ بَنُوهُ وَالْأَصْهَارُ  
الْخَمْرُ وَالسُّخْرُ الْمُبِينُ وَرَأَاهُ  
وَالشُّجُورُ وَالزُّقَرَاتُ وَالتَّذْكَارُ

وَعَلَى تَغْنَى التَّفْسِيرِ فِي وَجْدَانِهَا  
خَلَّتِ الْعَشَى وَتَمَرَّتِ الْإِبْكَارُ  
الْحَانُ كُلُّ جَمَاعَةٍ وَغِنَاؤُهُمْ  
لُغَةُ وَتَجَوَّى بَيْنَهُمْ وَحِوَارُ  
تَنَعَّمَ الطَّيِّعَةُ فِي أَغَانِيهِمْ وَمَا  
تُعَلِّي الرِّيَاضُ وَتُنَشِّئُ الْأَزْهَارُ  
لَا تَعْشَقُ الْأَذَانُ إِلَّا نَعْمَةً  
كَانَتْ عَلَيْهَا فِي الْمُهُودِ تَدَارُ  
فِرْعَوْنُ فِي الْوَادِي وَصَاحِبُ بُوَيْهِ  
وَقِيَانُهُ وَالنَّائِي وَالْقِيَارُ  
وَتَرَنَّمَاتُ الشَّعْبِ حَوْلَ رِكَابِهِ  
وَطَلَايِمُ الْكَهَنُوتِ وَالْأَسْرَارُ  
لَوْ عَادَ ذَلِكَ كُلُّهُ لَقِيَ الْهَوَى  
حَتَّى كَأَن لَمْ تَطُورْهُ الْأَعْصَارُ

\*\*\*

عَابِدِينَ رُكْنُكَ مَوْبِلٌ وَمَشَابَهُ  
لَا زَالَ يُسْتَدْرَى بِهِ وَيُزَارُ  
تَبَيَّنَتْ أَوَاسِي الْعَرْشِ فِي مَحْزَاهِ  
وَأَوْتِ إِلَيْهِ أَمَةٌ وَدِيَارُ  
وَعَلَى مَطَالِعِهِ وَفِي هَالَاتِهِ  
بَرَّغَتْ شُمُوسُ الْعِزِّ وَالْأَقْمَارُ  
لِيَعْلَمَ مِنْهُ وَلِلثَّقَافَةِ حَائِطُ  
يُؤْوِي إِلَيْهِ وَلِلْفُنُونِ جِدَارُ  
أَثَرْتُ فِي سَاحَاتِهِ شِعْرِي كَمَا  
تَرَلْتُ رِتَاجَ الْكِعْبَةِ الْأَشْعَارُ



ونظمتُ فيه وفي وضاعة ليله  
 ما لم تزل تجرى به الأسنارُ  
 ورحابكُ الربواتُ إلا أنها  
 أرضُ الندى وسماؤه المذارُ  
 إفريقيا في ظللك اجتمعت على  
 صفوٍ فلا نزلت بها الأكذارُ  
 في المهرجَانِ العبقريِّ تسأيرتُ  
 أعلامها وتلاقت الأثوارُ  
 لَمَّا دعا داعي المعزِّ إلى القرى  
 شدت صحارى رَحْلها وقارُ  
 سَفَرُ إلى الوادى السعيد وملكه  
 حسدت عليه وفودها الأمصارُ  
 رفعوا شراعَ البحرِ يستبقونه  
 ولو أنهم ملكوا الجناحَ لطاروا  
 أممٌ من الإسلام يجمعُ بيننا  
 ماضٍ وأحداثٌ تخلون كبارُ  
 وحضارةُ الفضحى وروحُ بيانها  
 وقريشُ العالون والآثارُ

وحوادثُ تجرى لغايتها غداً  
 ولكلِّ جارٍ غايةٌ وقرارُ

\*\*\*

في مهدِ الوادى ودارِ غنائهِ  
 فرحٌ تسيرُ غداً به الأخبارُ  
 بعثت له الدنيا كرائم طيرها  
 من كلِّ أينك بذلٌ ومزارُ  
 وحوى الثوابغ فيه حول نوالهِ  
 ملكٌ على حرمِ الفنون يغارُ  
 جلب السوابق كلها فتسابقت  
 حتى كأنَّ المعبد الميضارُ  
 إحسانٌ مجبول على الأحسان لا  
 تحصى صنائعه ولا الآثارُ  
 يا صاحبة التاجين عشت ولا يزن  
 يجرى يمينُ أمورك المِقدارُ  
 أنت الرشيد على كريم بساطهِ  
 تستعرض الآراء والأفكارُ

## من إدارة المجلة

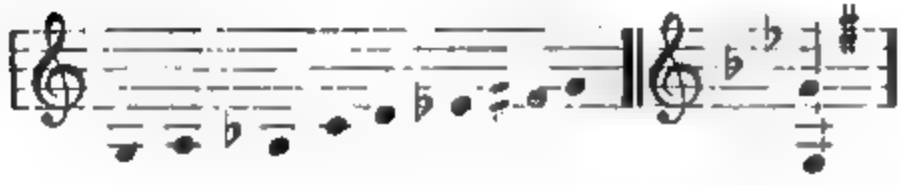
إجابة لرغبة الكثير من كرام القراء الكرام تعلن إدارة المجلة استعدادها  
 لأرسال الأعداد السابقة من مجلة الموسيقى

نظير مبلغ ٢٢ ملياً خالصة أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول أكتوبر القادم



الاستقرار على النوى باعتباره صياحاً .

نروين اللحن :



طابع اللحن :



معادله صول الصغير الانسجام :

يعادله صول الصغير الانسجام

وهذا اللحن هو في الحقيقة لحن النهاوند الحديث بعينه مصوراً على اليكاه وهو أقرب إليه بل وطابق له عن لحن فرحزرا .

\*\*\*

فرحزرا :

هو من الألحان الشائعة المعروفة في مصر، يشابه كثيراً لحن سلطاني يكاه حتى يلتبس على بعضهم التفريق بينه وبين لحن النهاوند المصور على اليكاه الذي هو لحن ملي يكاه . والفرق بين اللحنين أن لحن فرحزرا يتكون من مرتبتين وله حساس واحد في أعلاه ودونه وهما جواب الحجاز أو قرار الحجاز وتبقى الجهاركاه في المرتبة الأولى في مكانها ونغماته كما يأتي :—

يكاه . عشيران . قرار عجم . راست . دو كاه . كرد جهاركاه . نوى . حسيني . عجم . كردان . بحير . زوال . سنبلة . . ماهوران (جواب جهاركاه) . رمل توتى .

ولا تستبدل فيه من النغمات الأصلية إلا العراق بالعجم والسيكاه بالكرد . أما استبدال الماهوران وقرار الجهاركاه بجواب الحجاز وقرار الحجاز فهو عارض للحصول على

أقدم طريقة لتكوين الألحان ذات المرتبة الكاملة فأكثر . كانت طريقة الجموع التامة الثلاثة . أو جموع تلون ، التي شرحتها في العدد الأول من هذه المجلة ، وهي تقتصر على تكرار ذى الأربع مع بعد الاتصال . وكما ذكرنا في العدد السابق كان الفارابي يطلق اسم . الجماعة التامة المنفصلة غير المتغيرة ، على الديوان الذي يشمل مرتبتين ، لأنه يتكون بالجمع التام المنفصل من ذى أربع واحد لا يتغير . ولكن نظراً لأن بعد الانفصال لا يكون غالباً أقل من بعد طينى ، فقد عبر العرب عن الأبعاد التي تقل عن ذلك . بالفضلة ، وإذا تراكت هذه الفضلة حتى نهاية المرتبة الثانية سميت . فضل العودة على بقيتين . . والفضلة إذن هي بعد أقل من الطينى يبقى في نهاية المرتبة بعد تكرار ذى الأربع . ولهذا قد فضل العرب إضافتها إلى ذى الأربع الأخير فأصبح ذى الخمس . وعلى ذلك قدى الخمس لا يمكن أن يوجد في العقد الأول من أى لحن كما أنه لا يجب أن يسبقه بعد انفصال . راجع ما ورد في الشرفية وسواها فالك تجد أن جميع الأجناس ذات الخمس تبدى . ب . ح . . وهي نهاية الأجناس ذات الأربع .

\*\*\*

ولنعود الآن للبحث في لحن سلطاني يكاه .

سؤفة اللحن :

تقوم على أطهار جنس الحجاز المتحول عن كرد على الدوكاه

الاجزاء :

الدخول من النوى حتماً ولا يشترط أن يكون مظهراً وقد يلج بعضهم بقرار اللحن قبل الدخول بدلا من السكوت . ويشترط لمس الحساس قبل الاستقرار . والاتصال في الاستقرار أن يكون على اليكاه ويجوز

معادله صول الالفار الافرنجية :

يعادله صول الصغير الطبيعي

الموازنة بين سلطاني يكاه وفرحنا

فرحنا	سلطاني يكاه
يتكون من مرتبتين	يتكون من مرتبة واحدة
لا يلتزم وجود الحساس إلا عند الاستقرار	يلتزم وجود الحساس دائماً
الدخول من الجهاركاه أو المعجم	الدخول من النوى
الشخصية في إظهار الجهاركاه والمعجم	الشخصية في إظهار الحجاز على الدوكاه
يعادله الديوان الصغير الطبيعي	يعادله الديوان الصغير الانسجامي
أقرب إلى لحن البوسليك المصور على اليكاه	هو لحن النهاوند مصوراً على اليكاه

\*\*\*

ملاحظة

نشكر لمجلة الموسيقى افساحها صدرها لمثل هذه الأبحاث الفنية فقد نشرت في هذا العدد قسم النوتة ، بشرو وسماعي من لحن سلطاني يكاه أوثر اختيارها لمؤلفين مختلفين - حتى يتحقق المطالع عليها صحة ما ذكر في بحثنا آنفاً عن هذا الماحن . كما نشر أيضاً بشرو من لحن فرحنا لتسمى المقارنة بين اللحنين .



طابع النوتة :



حساس للجماعة التامة المنفصلة غير المتغيرة ولا يلتزم بعضهم وجود هذا الحساس فيكتفي بأن ينص في الأجراء على وجوب لمس الحجاز أو قرارها عند الاستقرار وخلاصة هذا القول أن الحجاز ليست داخلة في تكوين اللحن بل ترد عارضة عند الاستقرار في الغالب بخلاف ورودها في لحن سلطاني يكاه فانها أساسية في تكوينه .

وعلى ذلك فهذا لا يعتبر تصويراً للنهاوند على اليكاه لأنه مطابق للديوان الافرنجي الصغير الطبيعي وأما لحن النهاوند فيطابق الديوان الصغير الانسجامي والفرق بينهما في التزام وجود الحساس صعوداً وهبوطاً .

وعسائي بذلك أكون قد نهيت إلى أن أغلب الأغاني والمعزوفات التي يضعها المصريون المعاصرون من لحن النهاوند المصور على اليكاه أو النوى ويطلقون عليها اسم لحن فرحنا هي في الحقيقة من لحن سلطاني يكاه .

تسمية لحن فرحنا :

تقوم على إظهار الجهاركاه على الجهاركاه ، والمعجم على المعجم .

الأجراء :

الدخول من العقد الثالث بالجهاركاه أو المعجم في الغالب ولا يشترط أن يكون الدخول محتماً بالنوى كما في لحن سلطاني يكاه

نوتة النوتة :

# بحوث علمية

## سماع الموسيقى والتأثير بها

للناس جميعاً آذان ، ولهم أسماع ، متماثلة في مظهرها ، متشابهة في تركيبها الداخلى والخارجى ، واحدة في وظيفتها الفسيولوجية . فهم فى الأحوال الطبيعية سواء فى سماعهم للأصوات . فعلا م إذن اختلافهم فى التأثير بها ، وفيم تفاوتهم فى درجة فهمهم إياها ١١

يشبه على كثير من الناس وجوه الرأى فيعتقدون أن فهم الموسيقى يتحتم فيه معرفة أصولها والوقوف على نظرياتها وقواعدها للتمكن من متابعة أية قطعة والاستمتاع بها . وهذا إذا صح كان فهم الموسيقى والاستمتاع بها احتكاراً لفئة من الناس بينها .

ومن الناس من يأسف لعدم قدرته على تفهم الموسيقى لأنه لم يتعلمها فى صغره . وأسف هؤلاء أساسه الظن وسوء التقدير ، لأننا وإن كنا لانتطيع أن نهمل أهمية تعلم الموسيقى وأثره فى إدراك معانيها إلا أنه يجب أن نقرر أن الخطأ فى الموسيقى خطأ فى المنطق ، يدركه كل صحيح الفكر ساهم الوجدان . وأن الموسيقى توضع عادة ليكون فى مقدور كل إنسان الاستمتاع بها . والذين يعجزهم غناء النوتة الموسيقية أو عزفها بالآلات يتمتعون بسماعها من آخرين يعزفونها لهم .

يقول ريتشارد فاغنر ، يستوى لدى جمهور المستمعين

مادام غير ملوث النفس ذا قلب إنسانى يشعر ، وقولته هذه جليلة الخطر عظيمة الأثر لأن المقرر الذى لاشك فيه أن موسيقى فاغنر من أصعب الموسيقى ، تتقبلها الجماهير فى شيء من العناء ، ولا تستسيغها عامة الشعب .

وفى الحق إن الطبيعة أسبغت على جميع الناس ، إلا قليلاً ، هبة التمتع بالموسيقى . والشواهد قائمة فى جميع العصور قديمها وحديثها . فالشعوب على تباين مدنياتها وتفاوت حظها من الموسيقى تخضع لسلطان الألحان ، يستوى فى ذلك الإنسان الفطرى والمدنى . فقبائل الفيدا فى جزيرة سيلان ، الذين لا يعرفون أية آلة موسيقية ، شديدو التأثير بالألحان . تطيش بهم وتخرجهم عن أطوارهم الطبيعية كلما أنصتوا لها أو سمعوها . يتابعونها بالرقص ويدأرون بها مرضاهم . وسكان الممالك الراقية التى بلغت أقصى مراتب المدنية اتخذوا الموسيقى فى كثير من مستشفياتها غرضاً ممتعاً للعلاج والبرء فى بعض الحالات كما اتخذوها سبيلاً للتسلية يتأوى بها المرضى تخفيفاً لأوجاعهم وتأثر الإنسان بالموسيقى شديد لا يمادله نأثره بأى فرع آخر من فروع الفنون الجميلة . ولقد يتعصر أبلغ البيان وأنصح الشعر عن أن يدانى الموسيقى فى التعبير عن الشهور وإظهار العاطفة ، ذلك لأن الموسيقى شعلة من النور كامنة فى الأنفس إن قدحتها أورت وأفعمت القلوب ضياء . ولئن كان توافر العبقرية الفنية نادراً لقد

يكون من حظ الناس أن كل فرد منهم يستطيع أن يتهذب ويترنن فينا .

ولقد استغلت الأمم الراقية تأثير الجماهير بالموسيقى فلم تقصرها على أن تكون أداة لحو وطرب بل استخدمتها في خدمة الدولة . وجعلتها أداة ثقافة للشعب ، تبعته على حب الطيب وكراهية الخبيث ، وتهذب ذوقه وتصفى نفسه وتحيله دمث الطبع قويمًا . فما من شيء يتغلغل في أعماق النفس ويبلغ قرارتها — كما يقول أفلاطون — كالإيقاع والنغم ، ولهذا تصالح الموسيقى الجيدة سامعها وتنقيه بقدر ما تفسده الموسيقى الرديئة .

وهذا ما حدا بجميع الدول الراقية إلى جعل الموسيقى جزء من الثقافة العامة للشعب ، والعناية بها عناية خاصة .

\*\*\*

« من هو ذو الاستعداد الموسيقي ؟ » سؤال يتردد في أفواه كثير من الناس وعلى الأخص من لهم اتصال قل أو كثير بالموسيقى ، يلتصقون له جوابا يسكنون إليه ويقنعون به . وإني لأحدث حضرات القراء في ذلك حديثا أرجو أن أبلغ به الجواب المنشود :

يتوهم الكثير أن ذا الاستعداد الموسيقي هو كل من يكون في مقدوره ترديد الألحان بعد سماعها لأول مرة ، وهو وهم لا ظل له من الحقيقة . فان ذلك إن دل على شيء فألم يدل على ذاكرة قوية . تساعد ، ولا ريب ، على استيعاب الموسيقى والاستمتاع بها . ولا يستوى ذلك ومن يكون في مقدوره الشعور بالميزان والإيقاع ، أى يكون في استطاعته متابعة الجمل الموسيقية .

كذلك ليست خاصية تمييز النغمات الموسيقية بعضها من بعض ، ومعرفة أنواع المقامات المختلفة . دليلا على موسيقية الشخص . فان لحاسة السمع وظيفتين ، ولو أنهما

متصلتان بعضهما ببعض إلا أنهما مستقلتان الواحدة عن الأخرى ، الأولى تقوم بعملية الالتقاط وبمجرد سماع الأصوات وهذه وظيفة الأذن وما يتصل بها من أجزاء دقيقة . والثانية وظيفة تمييز الأصوات من جهة نوعها وما تحدثه من الأحساس بالشعور ، وهذه الوظيفة مركزها في الجهة اليسرى من المخ ، وهذه الأخيرة هي التي يتوقف عليها مقدار موسيقية الشخص . فاذا تصادف أن أحدا من الناس أصيب بمرض أو حادث نشأ عنه شل هذا المركز عن العمل فان النتيجة تكون أنه يسمع الأصوات لأن أذنه سليمة ولا يستطيع تمييزها لأن مركز التمييز معطل وإذن تختلط عليه فلا يدرك أكانت صوت آلة أم صوت إنسان أم حيوان ، ولا يفهم إن كانت حادة أم غليظة . ومثله في ذلك مثل أعمى الألوان الذي يستطيع أن يراها بعيذه ولا يميز بينها .

وحاسة السمع سريعة التأثير والمثلل يؤلمها تكرار الصوت فتمل سماعه ، وهذا سر كراهية الإنسان للموسيقى التي تكون ألحانها على وتيرة واحدة ، بل إن الصوت إذا تكرر تعاده الأذن فلا يحسه الإنسان ، وحتى الأصوات المرتفعة التي تثير الجلبة والضوضاء تعب الأذن فيتضائل الاحساس بها تدريجاً . وسكان المنازل التي تمر بها القاطرات الحديدية يعتادون صوته فلا تزعجهم حركتها .

والموسيقار الماهر يستغل جميع الطواهر الموسيقية في التعبير عن معاني موسيقاه والتأثير بها في النفس حتى هذه الظاهرة الأخيرة ، التي يظن الإنسان لأول وهلة أنها أبعد شيء عن الموسيقى ، استغلها الموسيقيون للتعبير بها عن وصف خاص مناسب . فقد استعمل بعضهم في إحدى مقطوعاته لحناً ظلت نعمة القرار فيه واحدة لمدة ثلاثين حقلاً « مازورة » أى ما يزيد على خمسة أو ستة أسطر موسيقية ، ذلك لأنه يغني

فها التعبير عن ظلام حالك لبحر عميق ساكن.

وعلى العكس من ذلك إذا تغيرت النغمت وتابعت  
فأن السامع يقع تحت سلطانها وتملك عليه مشاعره،  
ذلك أن الانسان. دون قصد منه، يجتهد في أن يجد علاقة  
بين الصوت الأول والذي يليه وهكذا ينتقل من صوت  
إلى صوت، ومن معنى إلى معنى، بل هكذا يستطيع أن يعبر  
الموسيقار عن مختلف المواقف والمعاني.

وقد يتساءل الناس عند سماعهم القطع الموسيقية سيما  
الوصفية منها، ماذا يجب أن تفكر فيه عند سماع هذه القطع؟  
والجواب على ذلك، فكروا في لاشيء، بل يجب على  
الإنسان عند سماعه الموسيقى أن يهبها كل شيء، يهبها نفسه  
وشعوره وكل ما فيه من عاطفة سواء في ذلك السرور  
والحزن والحنان والحنق والهناة والبؤس والسعادة والشقاء.

وليترك الإنسان زمامه للموسيقى تقوده في ملكوتها دون  
تصنع، وسيرى الناس بعد ذلك أنهم ليسوا سواء في شعورهم  
عند سماع القطعة الواحدة. وهذه هي معجزة الموسيقى التي  
وإن تكلمت للجميع بلسان واحد، فإنها تسر لكل واحد من  
سامعيها سراً خاصاً.

وكما أن الناس يختلفون في شعورهم وإحساسهم عند  
سماع القطعة الواحدة فإن شعور الفرد الواحد يختلف كذلك  
عند سماعه القطعة الواحدة تبعاً لاختلاف الظروف التي  
يسمعها فيها والحالة النفسية التي تلابسه عند سماعه إياها.  
والموسيقى تشاطر السامع كل عواطفه وتلون معه وفاق  
حالاته النفسية سروراً وشجناً.

وفي ذلك يقول نيشته وعشاق الموسيقى يتمتعون حتى  
بالآلام.

الموسيقى

أعلنوا  
عن مناجرتكم وبضائعكم  
وكل ما يهمكم رواجبه

في جميع  
أماكن

تضمنوا رواجبها وانتشارها في كل مكان وفي أرق الأوساط  
بجميع بلاد القطر  
أسعار الإعلان فيها معتدلة والاقاق عليها  
مع إدارة المجلة  
بالمعهد الملكي للموسيقى العربية



# نماء الصوت الانساني

## في دور الشباب

وقد تكتسب صفات الصوت ومميزاته ولونه بطريق الوراثة ، حتى أن الانسان ليتبين أحيانا أفراد أسرة ما بمجرد سماع أصواتهم ، وذلك برغم ما هو موجود حتما من اختلافات - ولو يسيرة جداً - بين صوت كل فرد منهم .

ولئن كان عدد ألوان الأصوات لا حصر له ، يتفاوت بقدر عدد الناس . لقد حصرت الموسيقى كل هذه الأصوات وقسمتها . بالنسبة لمناطق حداثها وألوانها ، إلى ثلاثة أنواع غليظ ، ومتوسط ، وحاد . وأطلقت على تلك الأنواع في صوت الرجال مسميات فنية غير التي أطلقتها على مقابلها من أصوات النساء .

فالصوت الغليظ للرجال يسمى « باص » والمتوسط « باريتون » ، والحاد « تينور » .

وفي أصوات النساء يسمى الغليظ منها « ألت » والمتوسط « ميتسوسوبران » ، والحاد « سوبران » .

وإنا لنوضح في البيان الآتي حدود هذه المناطق ومدى اشتراك بعضها مع بعض في الأصوات التي تشمل عليها . وهذا البيان نتأج تجارب علمية فنية ، وإحصائيات كشفت عنها البحوث الخاصة بفن الغناء . وهي تدل على الأحوال الطبيعية المعتادة :

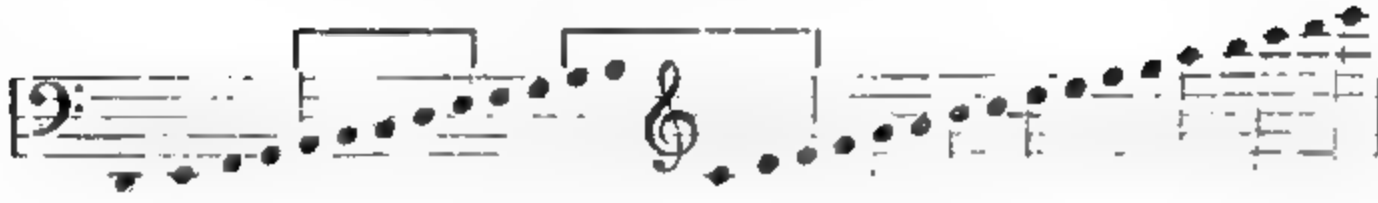
يستعمل المرء دور الشباب ، وقد نضج صوته واكتمل نماؤه وظهر الاختلاف بيننا واضحاً بين النوعين ، الذكر والأنثى من ناحية الحدة الصوتية واللون ، وحدد هذا الدور من البلوغ إلى العقد الرابع .

على أنه ليس من الممتع أن يظل الصوت الانساني بعد تمام البلوغ قابلاً للنماء ، سيما في المحترفين الذين تستلزم مهنتهم استعمال أصواتهم استعمالاً منتظماً كالمحترفين صناعة الغناء . وأقصى درجة يبلغها نداء صوت هؤلاء من حيث القوة ومن حيث اتساع المنطقة الصوتية ، تكون في سن الثلاثين للأنثى ، وتتفاوت بين السادسة والثلاثين والثامنة والثلاثين للذكور .

ولصوت كل فرد من الأفراد لون خاص يتميز به من سائر أصوات الناس ، لذلك يمكن أن يقال إن في العالم أصواتاً مختلفة بقدر عدد سكانه . وشدة تقارب أو تباین الشبه بين الاصوات أشبه شيء بشدة تقارب أو تباین الشبه بين وجوه الناس .

منطقة الكلام  
للنساء والأطفال

منطقة الكلام  
للرجال



الصوت الغليظ للرجال « باس »

الصوت المتوسط للرجال « باريتون »

الصوت الحاد للرجال « تينور »

الصوت الغليظ للنساء « كونترا الطاء الطاء »

الصوت المتوسط للنساء « ميندو سوبران »

الصوت المرتفع للنساء « سوبران »

ويوضح من هذا  
البيان أن منطقة الصوت  
الإنساني للذكر أو الأنثى .  
تشمل عادة ديواين موسيقيين ،  
أى مرتبتين « ٢ أوكتاف » ،  
كما يتضح كذلك أن مناطق  
أصوات النساء تعلو ، عادة ،  
في مجموعها أصوات الرجال  
بديوان .

ويشمل الصوت الإنساني  
للرجال والنساء معا ، أربعة  
ديواين . وهذه هي المنطقة  
العامة التي تشتمل عليها أصوات  
فرقة غنائية يشترك فيها الرجال والنساء .

وهذا لا يمنع وجود استثناءات تطهر في الأفراد في كل  
وقت ، فتتعدى منطقة الأصوات دائرة المؤلف ، وتزيد  
على ما يعتبر متوسطا لمجموع الناس . فقد حصل أحيانا أن  
نزل الصوت الغليظ للرجال إلى « فا » التي عدد ذبذباتها  
٤٤ ذبذبة . كما بلغت حدة الصوت المرتفع للنساء « دو »  
التي عدد ذبذباتها ١٠٥٦ ذبذبة .

وقد تمتد ، أحيانا ، مناطق أصوات الرجال أو النساء  
إلى درجة عجيبة . فقد بلغت منطقة إحدى المغنيات ،  
في سن الثامنة والعشرين ، من « لا » إلى « دو » ،  
أى ما يزيد على الثلاثة الديواين ، مع احتفاظ صوتها  
بقوته ولونه .

ظهر حديثا

الجزء الأول

من كتاب

دلائل القوافي

تأليف الاستاذ فريد

دكتور محمود أحمد الحفني

مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية

ومراتب « مدرسة المعهد »

مُصَنَّفِي رَضِيَّاتِ بَابِ

رئيس المعهد الملكي

للموسيقى العربية



يطلب من إدارة المعهد بشارع الملكة نازلي بمصر

# القصص الموسيقي



## فجر العبقريّة

للكاتب عز العرب بن علي

ولقد ذهب إلى النافذة يستروح ويتسلى عن الجوع ،  
فرأى رجلاً يوزع على البيوت إعلانات تذيع في الملا  
أن « السيدة ماليران » ستغني الجمهور تلك الليلة في  
حفل عام .

فلما اطلع « بير » على ذلك النبأ صاح والاسى يقطع  
أحشائه . ليت لي أن أتمكن من الذهاب إليها ، وما لبث  
أن أنعم فكره حتى صفق يديه وشغّت عيناه بضياء الأمل  
هنالك أسرع إلى المغسل وسرّح شعره الأصفر المجعد  
ونظم ضفائره الذهبية ، وتناول من صندوق صغير ورقة  
قديمة ملوثة ، وتوجه إلى والدته الراقدة في عرتها ، وألقى  
عليها نظرة سحرى أخذت من لحيها الدموع ، وانسل من  
البيت في سرعة وعجلة .

\*\*\*

سألت السيدة خادماً في رقة الفنان ، وأبته العظيم  
« من ذا تقول إنه يريد مقابلتي ؟ ألم تر أي ارتديت  
ثيابي وتأهبت لمشاركة الفرقة ؟ »  
فقال الخادم في أدب واحتشام « ذلك ، ياسيدي ،  
غلام جميل ، في ضفائر صفر ، يقول إنك إن سمحت له  
بالمقابلة ، فإن ذلك لا يؤذيك ولا يكدرك ، على أن  
مقابلته ، فوق ذلك ، لا تعوقك عن عملك ولا تستغرق  
أكثر من دقيقة واحدة .. »

في حجرة رقيقة الحال . في شارع متواضع من  
شوارع لندن . جلس الصبي « بير » وهو ولد فرنسي  
يقيم ، قضى والده نحبه في طفولة الصبي ، جلس يدندن  
ويُنغم إلى جانب سرير والدته المريضة .

لم يكن في مستخدم المريضة وولدها ما يتبلغان به من  
قوت ، حتى الحبز كان معدوماً ، فقضى الغلام يومه طالوياً  
لم يفتح فيه على طعام .

ولكن الغلام ظل يدندن إبقاء على سمعته ، واحتفاظاً  
بعاطفته الروحية أن يصيبها الوهن والأعياء ، وما فاته ،  
في الوقت نفسه . أن يفكر في وحدته وسفبه ، فسحّت  
عيناه وقاضت دموعه . فلقد كان يعلم يقيناً أن أحب شيء  
يبهج والدته الضعيفة المتوجعة ، ويشرح صدرها ، برتقالة  
تغذيها وتبّل حلقها ، وهو خاوي الوفاض لا يملك درهما .  
كانت الأغنية التي ينغم بها من تأليفه ، لفظاً ولحناً  
فقد كان الغلام نجياً ذكياً .

قالت المغنية الجميلة الرحيمة وهي تبسم بسم الرضى  
« أدخله فليس فى مكنتى أن أرفض مطالب الأطفال  
والغلمان ،

دخل « بير » الصغير يحمل « قانسيت » تحت إبطه ،  
وفى يده لفافة من الورق . ولقد قصد إلى السيدة الميية  
فى رجولة لم تُعهد فى الأطفال ، وتقدم منها وحياتها بانحناءة  
بديعة وقال « لقد جئت ، ياسيدتى ، لأن والدتى مريضة ،  
ونحن فقراء لا نقدر على القوت والدواء ، ولقد صور  
لى فكرى أنك لو تفضلت فغيت أغنيتى الصغيرة هذه  
فى إحدى حفلاتك العظيمة ، فقد يسعدنا الحظ بأن يتقدم  
لشراؤها أحد الناشرين أصحاب المطابع ، ولو بمبلغ ضئيل  
يكفل لى ولوالدتى القوت والدواء ،

وما انتهت السيدة الجميلة إلى آخر كلمات الصبي ، حتى  
نهضت من مقعدها — وكانت طويلة ، مهيبة يحلوها البهاء  
وتناوات من يده لفافة الورق ، والتأثر يسرى فى جميع  
أعضائها ، ونظرت فيها وندنت نعمها ، ونعمت لحنها ، ثم  
قالت فى عجب وإعجاب .

« أنت ألفتها ؟ أنت ، أيها الطفل ، ألفتها لفظاً  
ولحناً ؟ أتحب أن تشهد الحفل الذى أغنيه الليلة ؟ »

أشرق ضياء السعادة فى عيا الغلام ، ولمع نور البشر  
فى عينيه ، وضأت حمرة الجذل على خديه ، وقال والسرور  
يكاد يخرج به من إهابه « فى ذلك سعادتى ، ياسيدتى ،  
غير أنى لا أستطيع أن أترك والدتى وحيدة مريضة ،

« سأرسل . يا ولدى ، من يُغنى بوالدتك هذا المساء  
وإليك جنيتها تستعين به على قضاء حاجتك ، وما يلزم من  
الدواء . وإليك أيضاً تذكرة من تذاكرى فى حفلة الليلة  
تعال هذا المساء ، هذه التذكرة ستحولك مقعداً بالقرب  
منى » .

غلب الفرح « بير » على نفسه ، فذهب واشترى  
برتقالاً . وتوسع قليلاً فى شراء بعض الحاجيات ، وحملها  
جميعاً إلى تلك الواهنة الهزيلة ، وجلس إلى سريرها يقص  
عليها ، فى فيض عبراته ودموعه مصادفه من الحظ السعيد .

\*\*\*

غاب الشفق ، وحلت العتمة ، وأدخل « بير » بهو  
الفنرج واقعد فيه مكاناً رضيعاً . هنالك شعر أنه لم يتح  
له فى حياته أن شاهد مثل هذا المكان العظيم ، فهذه  
الموسيقى . وتلك الجموع المتراسة من الناس . وآلاف  
الثريات الماثورة ، ووميض الماس وللاؤه . وحفيف  
الحرير ورقيقه ، كل أولئك بهر عقله ، وخلق لبه ،  
وأزاع بصره

وأخيراً جاءت السيدة . فاعتدل الصبي . وستر باصريته  
فى بهاء طلعتها وجمال وجهها ، وعكف عليها كأنما يعكف  
على مبدود . هل فى قدرته أن يصدق أن هذه السيدة  
الجميلة المتوهجة بالجواهر والحلى ، والتي يخيل إليه أنها  
معبودة الناس جميعاً ، تنزل من سماءها وتغنى أغنيته  
الصغيرة ؟ كان ذلك حلماً .

حبس الصبي أنفاسه يترقب . فإذا الجوقة الموسيقية —  
الجوقة كلها تعزف قطعة حزينة يتمشى الآنين فى جميع  
أنغامها ، عرفها الغلام فكاد يطير به الفرح ، ثم تغنت  
بها المغنية العظيمة ، فما أعجب ما غنت ، وما أفل  
ما طربت .

كانت غاية فى البساطة . غاية فى الفجيمة والأسى ،  
غاية فى قهر النفس والغلبة عليها ، فأبكت العيون وأسالت  
العبرات ، وأخرست الألسنة إلا ما يتهامس به الشهود من  
قوة تأثيرها وفعلها فى النفوس .

رجع « بير » إلى منزله ، وكأنما كان يسير فى الهواء

« بير » الصغير أرباحه . سيدتى ، إحدى الله على أن منح  
ابنك هبة من السماء .

ولقد تحققت نبوءة تلك المغنية العظيمة ، فأصبح  
« بير » علماً من أعلام الموسيقى فى فرنسا حتى نهاية  
القرن التاسع عشر .

ولقد جاءه الحظ فكان له أثر فى نشيد فرنسا الوطنى  
« المارسلين » ،

وكثيراً ما كان الحزن والأسى منبأً للعبقرية ومرثماً  
للنبوغ ، يستويان فيهما على سوقهما ، فيعجبان الزراع  
وينظان الحصاد والمتواكلين .

ماذا يعنيه اليوم من المال والحصول عليه ؟ لقد غنت  
أعظم مغنية فى أوروبا أغنية الصغيرة ، وسمعا آلاف من  
الناس فبكوا لحزنه وأساه

وما كان أشد فزعاً فى اليوم التالى حين فجأته السيدة  
ماليران بزيارتها لقد وضعت يدها على شعره الأصفر المجعد .  
ثم انحدرت به إلى السيدة المريضة والدته وهى تقول :

« إن ولدك ، أيتها السيدة ، قد حاز نجاحاً وتوفيقاً ،  
وجلب لك ثراء عريضاً ، فلقد تقدم إلى اليوم أرقى طابع  
وناشر فى لندن ، وعرض على ثلثمائة جنيه مقابل أغنيته  
الصغيرة ، وبعد أن يستوفى نفقاته من البيع يشاطره

## معجزة القرن العشرين

أتمن فى غاية المبالغة  
وبالتفصيل

بمحلات

عزيز بولس

مصر

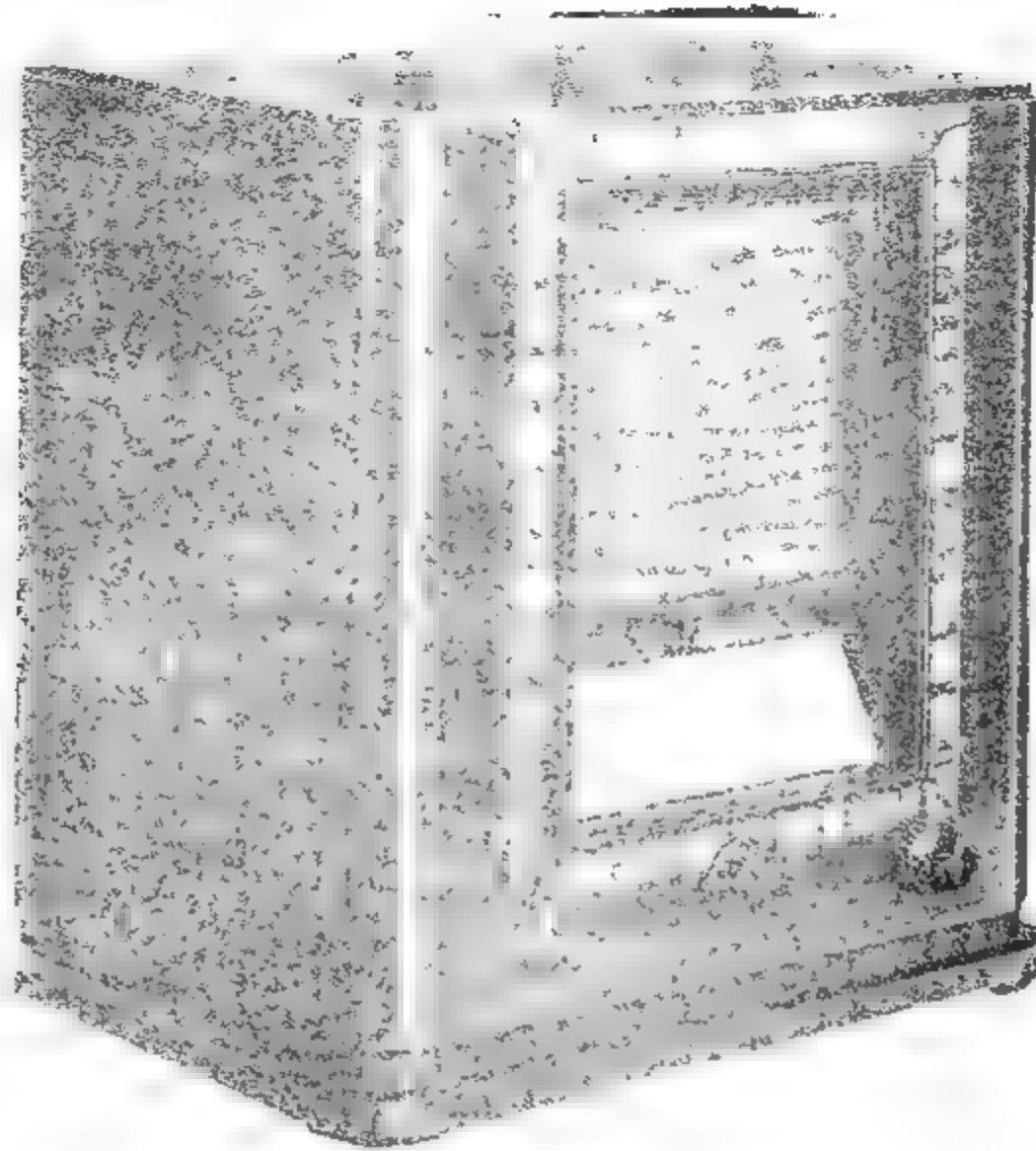
٧٣ شارع ابراهيم باشا

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

١٨ شارع فؤاد الاول

تلفون ٢٢٣٠٥



قبل شراء

أي جهاز راديو

تنصحك

أن تسمع وتشاهد

الجهاز ذو الشهرة العالمية

من ماركة

تلفونكن

٣ موجات

الشامل

متانة الصنع . دقة النغم .

أناقة الشكل . شدة الحساسية

فضلا عن قوة لمباته الشهيرة

التي لا مثيل لها



## مبادئ الموسيقى النظرية

### الدرس الثامن

#### إشارات الحلية

ذكرنا في العدد الماضي بعض إشارات الاختصار التي تختص بتدوين العلامات الموسيقية . وسنذكر فيما يلي بعض إشارات خاصة بمحاسن اللحن وحليته وزخرفته .

كان المتبع قديماً إهمال هذه الزخارف في التدوين الموسيقي ، أو الاختصار على ما هو ضروري منها ، على أن يترك الأمر إلى ذوق العازف ، أو المغني ، فكانت النتيجة غير مرضية . فان كثيراً من الموسيقيين يعتقدون أن جمال اللحن في الكثرة من إدخال هذه الزخارف عليه ، فيحملونه منها ما ينبو عنه الذوق . ولذا يقتضي التدوين الحديث تقييد العازف والمغني ، بما هو مبدون من تلك الزخارف ، فما كانت الحلية اللحنية مجرد تأليف قبيح بل هي ملء فراغ يتطلبه الشعور الموسيقي .

ولقد استعمل الموسيقيون في القرون الأخيرة الكثير من الإشارات الدالة على حلية اللحن ، غير أننا سنكتفي

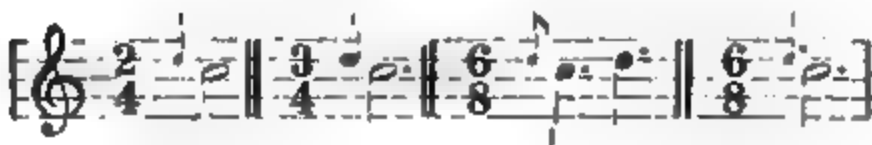
في هذا الدرس بذكر أكثر هذه الإشارات شيوعاً في التدوين الموسيقي الحديث بما لاغنى للبتيدي عن الألمان به

#### ١ - العروسة العارضة

وتطلق على العلامة الموسيقية الصغيرة التي توضع في الحقل لحلية اللحن . ويندج وقت أدائها في الوقت المخصص للعلامة الأصلية ، وهي العلامة التالية لها مباشرة فلا يحتسب لعلامة الحلية زمن خاص في أزمنة تقسيم الحقل وهذه العلامة ، من حيث الزمن ، نوعان : أ ، طويلة و ب ، قصيرة

فالطويلة ، علامة عارضة تكتب صغيرة على نحو ما ذكرنا ، قبل العلامة الأصلية وتحافظ عند تأديتها على الزمن الذي يدل عليه شكل كتابتها ، ثم يستقطع زمنها من زمن العلامة الأصلية التي تليها . وهذه العلامات العارضة الطويلة سهلة الأداء لأنها تستوفي وقتها تماماً تاركة للعلامة الأصلية ما بقي لها من زمنها . وذلك بخلاف جميع علامات الزخارف الأخرى . فثلاً :

نكتب



فتؤدى



أما العلامة القصيرة ، فهي أقدم في الاستعمال من العلامة الطويلة ، وأكثر منها ذيوفا . وهي قسمان : بسيط ومركب . فالبسيط ما يكون من علامة واحدة نكتب صغيرة قبل العلامة الأصلية ، وتؤدي بغاية السرعة وتقع عليها قوة التشديد . وتتميزها من العلامة العارضة الطويلة ترسم وفي ذيلها شرطة أفقية تقطعها هكذا <sup>٢</sup> .

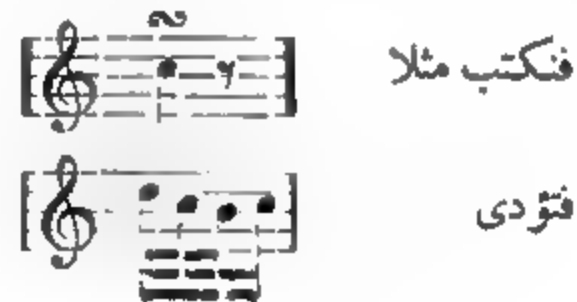


فاذا زادت العلامة العارضة القصيرة على علامة واحدة بأن صارت علامتين أو ثلاثاً أو أكثر سميت مركبة .



## ٢ — علامة الترديد

وهي إشارة تشبه الحرف الألفنجي S إذا رسم أفقياً مقلوباً هكذا ٣ وتدل على ترديد العلامة الموسيقية التي تعلوها هذه الإشارة فتؤدي في زمنها ، عدة علامات بأن يبدأ بالعلامة التي تلي العلامة الأصلية الواقعة تحت إشارة الترديد صعوداً ثم الرجوع إلى هذه العلامة ثم الهبوط إلى العلامة التي تليها فالرجوع إليها مع استكمال زمنها



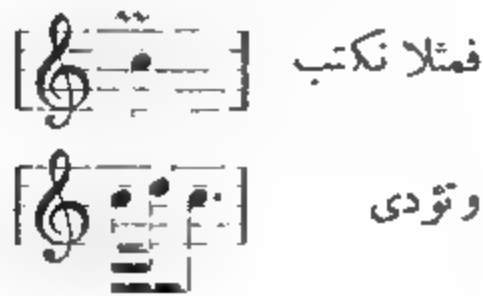
وكما تكتب هذه الإشارة فوق العلامة الأصلية ، فكذلك تكتب فوق النقطة والعلامات العارضة الخاصة بحلية اللحن .

## ٣ — الترديد

ويطلق على ما يسمى بالزغردة . وهو تكرار تتابع صوتين متالين . وهذان الصوتان هما صوت العلامة الموسيقية التي تعلوها أثناء الترديد والعلامة الموسيقية التي تلي تلك العلامة صعوداً

وهذه الترديدات ، من حيث زمنها ، صنفان : أ ، قصير و ب ، طويل

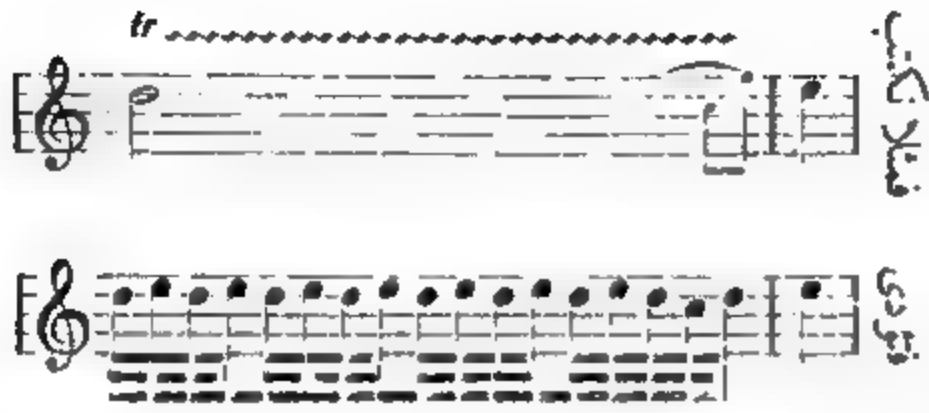
فالأول ، هو ما يقتصر فيه على عزف ثلاث من الترديدات وتميز هذا الصنف برسم الإشارة ٤ فوق العلامة الموسيقية المراد ترديدها



والثاني ، وهو الصنف المعتاد الشائع في الاستعمال ، هو تكرار تتابع العلامة الأصلية والتي تليها صعوداً بشكل منتظم وبسرعة تتدرج في الازدياد ، حتى تستوفي العلامة الأصلية زمنها كاملاً .

وإشارة الترديد الطويل هي ٥ أو ٦ ترسم فوق العلامة الموسيقية ، وتبدأ الترديدة بالعلامة الأصلية أو بالعلامة الفرعية ، وهي التالية للعلامة الأصلية صعوداً ،





وكثيراً ما يخلو التدوين من كتابة ختام التريعة  
ولكنها تؤدي عادة كأنها موجودة .



وتنتهي التريعة الطويلة عادة بما يشعر بختامها فتكتب  
علامتان صغيرتان تعتبران ختام التريعة .

# بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

اتصلوا | بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط

استفيدوا | التخفيض المحسوس | والثقة الوطيدة | والأمان الموفور

خابروا قسم التقسيط رأساً بمركز البنك الرئيسي بالقاهرة وفروعه بالاقاليم  
وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

# الاناشيد

## انشودة الاطفال

نَحْنُ أَطْفَالٌ صِغَارُ  
شُغْلُنَا طُولَ النَّهَارِ  
فِي نَشَاطٍ كَالِكِبَارِ  
بِسُرُورٍ وَاجْتِهَادِ

نَعْتَنِي وَقْتُ الدُّرُوسِ  
وَنُقَوِّي فِي النُّفُوسِ  
بِنِظَامٍ وَجُلُوسِ  
كُلِّ خَيْرٍ وَرَشَادِ

نَحْنُ بِالْعِلْمِ الْمُنِيرِ  
فَلَهُ فَضْلٌ كَبِيرِ  
نَطْلُبُ الْعَيْشَ النَّصِيرِ  
وَبِهِ تَرْقَى الْبِلَادِ

إِنَّا نَبْغِي الْفَلَاحَ  
نَسْأَلُ اللَّهَ الْجَنَاحَ  
فِي غُدُورِ رَوَاحِ  
إِنَّهُ هَكَادَى الْعِبَادِ

# النشوة الأطفاك

ألمح البحر الأستاذ أحمد بروت  
وضع الأثرهوني الأستاذ محمد حبيب

مطروحات النقيصة الموسيقية  
وزارة المعارف العربية

ل شغ بار وكل لمن شا ن في غار من لن فا ا ن فح  
ت نغ هاد ت وج دن رو من ب هاد ن لن طو نا  
ن و لوس ج و من ظا ن ب روس د تد وق في  
ن شغ شاد ر و رن نجي ل كل قوس ن فن وي قو  
ل في خير ن شن عي بل ل نط نير ميل على بل  
نينان لاد ب قد تر ه ب و بر ك لن فضا  
نس و ح ر و ون دو غي في لاج في غل ب نا  
باد ع دل ها ن ان جج ن من لا ل

# التربية الموسيقية

## الموسيقى والتربية البدنية في المدرسة

« على أي أساس ينبغي أن يقوم تهذيب الناشئين ؟  
ربما يشق علينا أن نجد تهذيباً أفضل مما جلتى عنه الاختبار ،  
ذلك التهذيب المؤلف ، فيما أعتقد ، من الجناستك ، الحركة  
البدنية ، للجسد ، والموسيقى للعقل . وإنا دون شك ،  
نؤثر الابتداء بتهذيبهم بالموسيقى ، على الابتداء بالجناستك . »  
ثم استورد أفلاطون البحث فقال :

« وللجناستك المقام الثاني في تهذيب شبابنا ، ولا  
شك في أن التمرين الجناستيكي كالتمرين الموسيقي ، يجب أن  
يبدأ منذ نعومة الأظفار وأن يستمر مدى الحياة . . . . ومن  
رأى ، أن الجسد ، على أية حال كان ، في غير مكتته أن  
يجعل النفس سالحة . وعلى العكس من ذلك . فإن  
النفس السالحة هي التي بفضيلتها تجعل الجسد كاملاً على  
قدر الإمكان . فيجب أن نبدأ أولاً بالمعالجة اللازمة للعقل  
( الموسيقى ) ثم نقوض إليها وصف المعالجة المختصة بالجسد ،

ثم يقول بعد ذلك في موضع آخر : « ليس من  
الخطأ مقارنة نظام المعيشة والطعام بنظام الموسيقى والغناء ،  
فكما يولد الأسراف في التنوع الموسيقي فجوراً في النفس  
يولد الأسراف في الأطعمة عللاً في الجسد ، أما البساطة  
في الجناستك فتولد صحة ، كما أنها في الموسيقى تولد  
العفاف »

ويرى أفلاطون بعد ذلك وجوب ملازمة التربية الموسيقية  
للتربية البدنية وعدم انفراط إحداها بأغفال الأخرى

الموسيقى والتربية البدنية . أو على أبسط تعبير ،  
الموسيقى والحركة الجسمانية ، أقدم الفنون ارتباطاً وصلة  
بعضهما ببعض . أليس الرقص أقدم الفنون الجميلة على  
الأطلاق ؟ أحسه الإنسان الفطري في جسمه ، ولمس  
إيقاعه المنتظم منسلكا في بدنه قبل أن يتعرف العالم  
الخارجي ، أو يهتدى إلى لغة للتخاطب ، ثم أليس الرقص  
هو الفن الذي تجتمع فيه الشقيقتان : الموسيقى ، والحركة  
البدنية ؟

إذا صح هذا ، وهو صحيح ، فما أثرهما في التربية ،  
والتهذيب ؟

إذا عرضنا مواد الدراسة في المدرسة الحديثة  
فأنا لانجد من بينها جميعاً مواد اتفقت على تفضيلها جميع  
المدنيات ، قديماً ، وحديثاً ، فالتزمنا في تربية النشء غير  
مادتي الموسيقى ، والتربية البدنية .

ولا يسعنا في هذا المقام وقد رأينا أفلاطون الحكيم  
وهو يتخير أصلح النظم لجمهوريته ، حين وصل إلى النظر  
في تربية النشء وتهذيبهم يعني عناية كبيرة بهاتين المادتين  
« الموسيقى والتربية البدنية » ويتخذهما أساساً يبنى عليه  
حياة الدولة . لذلك رأينا أن نبسط للقراء طائفة من آرائه  
في هذا الموضوع لنضع أمامهم صورة حية من تفكير  
المدنيات القديمة في هذا الشأن .

يقول أفلاطون :

وضرورة وضع نظام خاص في التربية يسميه افلاطون  
« التهذيب الموسيقي الرياضي » وفي ذلك يقول :

« ألا تلاحظ الصفات التي تميز عقول الذين ألفوا  
الجناسات طوال الحياة دون اتصال بالموسيقى ؟ ثم ألا  
تلاحظ عقول الذين جروا على نقيض هذه الخطة ؟  
فالذين لاذوا بالجناسات دون الموسيقى ، أصبحوا غليظي  
الطبع فظاظا ، والذين اتصروا على الموسيقى لانت طبائعهم  
أكثر مما ينبغي . وعلى كل فأتنا نعلم أن الخشونة ثمرة  
طبيعية للعنصر الحماسي ، الذي إذا حسن تهذيبه كان صاحبه  
شجاعا . إما إذا تجاوز حده اللازم أحال صاحبه شرساً  
مشاعباً . ولين العريكة من أوضاع الخلق الفلسفي ، فإذا  
تجاوزت هذه الصفة حدما ، غالت في الرقة واللين ،  
فزادت نعومة عما يليق ، ولكنها إذا هذبت تهذيباً صحيحاً ،  
أفرغت في قالب الليقان . . . . . وإذن يجب التلاؤم المتبادل  
بين الموسيقى والجناساتك حيث كان ذلك التلاؤم فالنفس  
شجاعة وعفيفة ، وحيث لا يكون فالنفس جبانة سمجة . . .  
ولأصلاح الخلقين : الحماسي والفلسفي ، وهبت الآلهة في  
الموسيقى والجناساتك إلى الناس لا لأصلاح النفس  
والجسد مستقلين . إلا في أحوال ثانوية ، بل للتوفيق بين  
هذين الخلقين بشد الواحد ورخي الآخر » كأنهما ورا  
الحياة »

وهذه الصورة التي صورناها للقراء من رأي  
أفلاطون تبين أن الرجل الكامل هو الذي يقرن الموسيقى  
بالجناساتك على أفضل أسلوب وأبسطه ، ويحلها من نفسه  
بمقياس متعادل .

تلك هي نظرة المذنبات القديمة في الموسيقى ، والحركة البدنية .  
فما شأنهما في العصر الحديث ؟ وما أثرهما في أنظمة التهذيب ؟

إنهما لا يزالان متلازمين ، متضامن أحدهما  
مع الآخر . وإنه ليتعذر على غير الأخصائي إذا أتيت  
أوله زيارة حصة من حصص رياض الاطفال مثلا ،  
من السنوات الأولى في المدارس الابتدائية ، أو ما يقابلها ،  
أن يميز ما إذا كانت الحصة خاصة بالموسيقى أم بالتربية  
البدنية . إذ تستخدم المادتان في الحصة الواحدة ، إنما  
تكون إحداها غادمة للأخرى في حصتها الخاصة بها . ففي  
حصة الموسيقى يكون التهذيب الموسيقي هو الأصل  
والمقصود ، والحركات الإيقاعية ، أو الألعاب الرياضية  
المناسبة ، شيئاً ثانوياً في خدمة هذا الغرض . وعلى العكس ،  
في حصة الألعاب الرياضية تكون الحركة البدنية هي الأصل ،  
والتهذيب الجسدي هو المقصود ، واستخدام الموسيقى فيها  
يكون لمعاونة شقيقتها في تنظيم حركات الإيقاع .

وإننا نرى كذلك أن العلماء الباحثين في هاتين المادتين يتقابل  
أحدهم بالآخر في تلك البحوث . فالعالم جاك دلكروز زعيم  
التطور الحديث ، وهو موسيقي سويسري ، يرى الموسيقى في  
الحركة ، ويقول : إن الموسيقى يجب أن يعلم أن موسيقاه ليست  
في حنجرتة أو إصبعه فقط إنما هي ملء كل جسمه الذي  
يعتبر آلة موسيقية . وعليه أن يهتم في الغناء والعزف  
بالحركة العامة بدلا من الحركة الجزئية . وهكذا يجعل  
دلكروز الحركة الموسيقية أساساً في التربية الحديثة تقوم  
عليها الموسيقى والتربية البدنية . وهو في ذلك يجعل  
الموسيقى أصلا ، والتربية البدنية فرعاً .

بينما نرى في الناحية الأخرى زعيم التطور الرياضي  
« بودا » يجعل مصاحبة الموسيقى لحركات الألعاب الرياضية  
في المقام الثاني ، ويقتصرها على نوع تقاسيم ، الوحدة ، الحركة  
غير المقيدة ، وما ذلك إلا لتستطيع معلماته ومعلموه الألمان  
بسرعة بمهامهم في حاجة إليه منها لخدمة غرضهم الأول وهو

التربية البدنية . وبذلك يجعل « بوداء » التربية البدنية أصلاً والموسيقى فرعاً.

وسواء أكانت الموسيقى ، أم التربية البدنية هي المقصودة في الدرس فواجب على المعلمة أو المعلم العناية بالطرف الآخر واختيار الصالح الجيد منه لضمان عدم إفساد الواحدة للأخرى .

من أجل ذلك وجب على معلمات الموسيقى ومعلميها الألمان بمبادئ التربية البدنية من ناحية الحركات الإيقاعية - وهذا ما روعي بحق في وضع مناهج قسم التخصص في الموسيقى للبنات الذي أنشأته وزارة المعارف حديثاً - كما أنه واجب على معلمات التربية البدنية ومعلميها الألمان بمبادئ الموسيقى وأصولها ، حتى يتوافر بذلك تهذيب النشء تهذيباً صحيحاً وثقافة عالية أساسها المادتان مرتبطتين



الإدارة : ٦ شارع زكي

المطبعة : ٨ شارع بورس

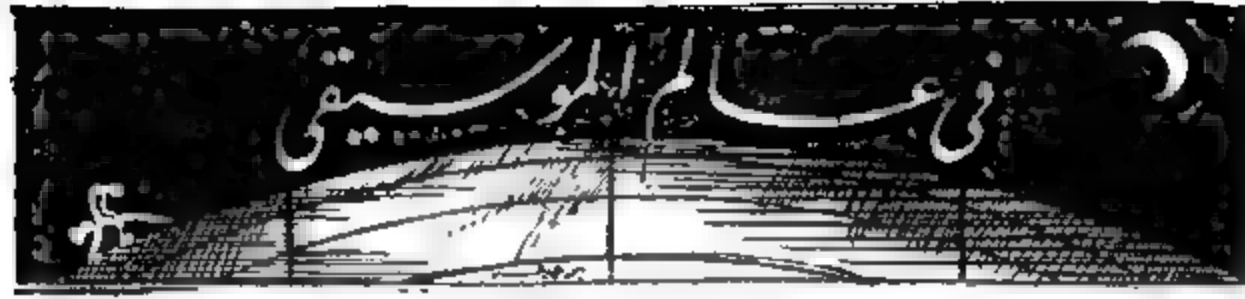
DIRECTION : 6 RUE ZAKI

IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Tawfikla - Le Caire



يطلب من دار المطبوعات الراقية بشارع زكي رقم ٦



### البعثات الموسيقية

كانت وزارة المعارف العمومية قد قررت إيفاد عضوين ، من البنات ، في بعثة للتخصص في الترية الموسيقية في إنجلترا وألمانيا . وقد وافق معالي وزير المعارف على ترشيح الآنستين بثينة نصر فريد وتحية حمدي لهذه البعثة بصفة أصلية ، والآنستين إحسان فهمي الكيلاني وعطايات محمد عبد الفتاح بصفة احتياطية .

### استثمار القبول

#### بقسم التخصص في الموسيقى للبنات

قررت وزارة المعارف العمومية فيما يختص بقبول طالبات قسم التخصص في الموسيقى للبنات أن يشترط في القبول بهذا القسم الحصول على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان ، أدبي أو علمي ، أو ما يعادلها ، وكذلك النجاح في امتحان مسابقة في الموسيقى : العزف وقواعد الموسيقى والغناء الصولفائي ، وفي الكشف الطبي ، والاختبار الشخصي للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس .

وقد تقرر أن يبدأ امتحان المسابقة المشار إليه بمدرسة المجلات الأولية الراقية بشبرا في الساعة الثامنة من

صبيحة يوم الاثنين ٢٣ من سبتمبر سنة ١٩٣٥

وبما أن الثقافة الموسيقية للطالبات المتقدمات في هذا القسم مختلفة ، وكثيرة التفاوت ، فقد قررت الوزارة أن يكون امتحان مسابقة الموسيقى شفويا في جميع المواد

لأماكن معرفة مدى ثقافة كل طالبة على حدة واستعدادها للموسيقى . وتقرر أن يكون تأليف اللجنة التي يوكل إليها أمر هذا الامتحان ، والاختبار الشخصي للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس ، من حضرات :

الدكتور محمود احمد الحفنى

مفتش الموسيقى بالوزارة رئيساً

السيدة عائدة وفائى

ناظرة مدرسة المجلات الأولية الراقية بشبرا عضو

عبد الحميد عبد الرحمن افندى

مساعد مفتش الموسيقى بالوزارة عضو

الآنسة نبلى عبد النور

معلمة الموسيقى بكلية البنات بالجيزة عضو

ولهذه المناسبة نذكر مع عظيم الاغتراب أن الأقبال

على الالتحاق بهذه المدرسة كبير

نعمين مساعريه في التفيتش الموسيقى

اقترح التفيتش الموسيقى بوزارة المعارف تعيين كل

من حضرتى محمود عبد الرحمن افندى وعبد الحليم على افندى

الذين عادا من البعثة أخيرا بعد أن أتما دراسة الموسيقى

في باريس في وظيفة مساعدى مفتشين للموسيقى بالوزارة

في مدرسة المهر

تعليم الموسيقى للعميان

يفكر المعهد الملكي للموسيقى العربية في تخصيص



فصل من مدرسته لتعليم الموسيقى للعميان بالطريقة الخاصة بهم إذا ما توافر عدد كاف يرغب في تلقى هذا النوع من التعليم . فعلى الراغبين في ذلك مخبرة المعهد في موعد لا يتجاوز منتصف شهر سبتمبر سنة ١٩٣٥

## الأطفال المسلمون

دعوة جريئة أذاعتها الصحف : جميع الأطفال مدعوون إلى مهرجان للأطفال ، ولأولياتهم أن يحضروا معهم ، الكل يدخلون بالمجان . ومن غير تذاكر ، والمهرجان يقوم بأحيائه الأطفال أنفسهم ، فهم الداعون وهم المدعوون . وأى مكان ياترى يتسع لمثل هذه الدعوة العامة الشاملة ؟ اتسع لها مع الفخر ، المبنى الجميل المشيد على الطراز العربى ، المطل على أول شارع الملكة نازلى والذى شيد على التقوى ، ذلك هو مبنى جمعية الشبان المسلمين .

بارك الله فيها ، وفي القائمين بأمرها ، والساهرين عايتها ، والناهضين بها . اسمع أيها القارىء ، صحبت طفلى ، عطارده ، فى الموعد المحدد الى دار الجمعية وكانت الساعة السادسة من مساء يوم الجمعة ١٩ من أغسطس إلى حيث رحب بنا وأجلسنا فى فناء مسرحها المتسع الأرجاء الذى كان يموج بالأطفال قياما وقعودا ذهابا وأيابا ، ولا عجب فالיום يومهم والحفل حفلهم . وقد رأيت السيدات قد خصص لهن مكان مرتفع ليكن فى معزل عن الرجال ولولا ضيق المجال لآتيت على وصف هذا البناء الفخم من حجر وأبهاء وملاعب وحدائق وغير ذلك .

ولما حان وقت بدء الحفلة دعى جميع الأطفال للنزول إلى الفناء العام لأخذ الصور التذكارية فأوقفوا صفاً صفاً وتوسطهم اثنان هما الأستاذان عبد القادر مختار وبابا صادق

فالتقطت عدة صور عاد الاطفال بعدها إلى حيث كانوا لاحتلال أماكنهم فى الصالة وعزفت فرقة الاوركسترا السلام الملكى فوقف الجميع إجلالا وأكبارا وافتتحت الحفلة بأحسن وأقدس ماتفح به حفلاتنا : بعض آيات الذكر الحكيم ، تلاها طفل فأجاد القراءة ، وكان صوته جميلا بحيث يبشر بمستقبل باهر إذا كبر سنه . وجاء طفل آخر وهو المنوط به تقديم الخطباء والموسيقين والممثلين من الاطفال فقدم لنا زميلا له ألقى كلمة الافتتاح كما ألقى آخرون منهم بعض الخطب . ثم اعتلى المسرح بعد ذلك فرقة اطفال معهد اتحاد الموسيقى ، الذى يرأسه الاستاذ ابراهيم شفيق فقدموا لنا عدة فواصل موسيقية نالت الاستحسان واستعبدت مرارا .

بدأت الحفلة بنشيد معهد الاتحاد الذى مطلعته .

مصر يا أرض الكروم مصر يا نعم الوطن

حددى عهد الجدود جاهدى طول الزمن

والنشيد من مقام جهار كاه مهد له ملحنه الاستاذ شفيق بموسيقى طيبة ولحنه فى الوقت نفسه تلحيننا جيدا ، وقد أداه الأطفال أحسن أداء . وكان توزيع الأصوات وتوزيع الموسيقى فيه عما يشكر عليه حضرة ملحنه . وألقت الفرقة بعد ذلك قطعة اسمها بين الزهور نجحت أيما نجاح بالنسبة لما روعى فى تلحينها وتوزيعها على أطفال الفرقة . وكان يساعد فى هذه الأغنية الشبيخة كريمة العدلية إحدى طالبات معهد الاتحاد فصوتها شجى وأداؤها محكم . وهناك أيضاً سمعنا من فرقة معهد الاتحاد أغنية أخرى اسمها الغنى والفقر ، فيها مناظرة مستمجة ونقاش هادى . ووصف صادق وفيها لوم وعتاب ، وفيها مناهضة ومساعدة ، وتهاون ، وتعاون ، وأمل ورجاء ، واشفاق واتفاق . وعلى العموم

فقد دلت على حسن ذوق في التأليف والتلحين وضبط  
الايقاع وحسن الاداء.

وسمنا بعد ذلك فاصلا تمثيلا فكها قام به بعض  
الأطفال خير قيام مؤداه تغلب الوازع الفاضل على  
الوازع السيء .

وشهدنا بعد ذلك « تياتروغراف » وهى عبارة عن  
« دى » تتحرك وتتكلم طبق إرادة لاعبيها . وكان نقاشا  
بديعا ماسمناه بين رجلين احترم بينهما الجدل وغاصا في  
مناقشات طويلة تينا خلالها كثيرا من حركات هذه  
التمائيل وإشارتها في الكلام وهى تخب في ملابسها  
الفضفاضة الزاهية .

وما انتهى هذا الفاصل حتى قام الأستاذ بابا صادق  
ووزع كثيرا من الهدايا واللعب على من استحقها من  
الأطفال ففرح كل بما ناله جزاء إتقانه وجراته إذ  
لا مشاحة في أن تربية الأطفال من طريق الألعاب  
والفسكاة وتشجيعهم بالهدايا واللعب هو خير ما يجب  
أن يتبع للحصول على نشء قوى صالح وهو ما وضع  
للبيان في هذا المهرجان الذى أعدته الجمعية للأطفال .

وشاء القائمون بأمر هذا المهرجان ألا يغمط حق  
الحاضرين من الرجال في الحفلة فهاوا لنا في آخر البرنامج  
وصلة موسيقية أحيتها فرقة الاتحاد الموسيقى من كبار رجاله  
الفنيين غنى فيها الأستاذ محمد بخيت قصيدة استعبدت أيتها  
مرارا وتكرارا وأخيرا اختتمت الحفلة كما بدئت بتلاوة  
بعض ما تيسر من آى الذكر الحكيم جودتها « الشيخة  
كريمة العدلية » في تلاوة محكمة .

إلى هنا انتهى المهرجان وغادر الأطفال دار الجمعية  
وأولياؤهم يلهمجون بالشكر والثناء على رجالها العاملين

وتوفيقهم في مثل هذه الحفلات التى يعدونها للأطفال  
المسلمين مما يعتبر فتحا جديدا يبتلى الأطفال من أجله  
هم وآباؤهم إلى الله أن يديم الجمعية ذخرا للأسلام  
والمسلمين .

محمود فهمى

## حرم المرحوم محمد عثمان

انتقلت إلى رحمة الله يوم ٢٦ أغسطس المنفور لها  
حرم المرحوم محمد عثمان الزعيم الموسيقى المشهور ووالدة  
حضرتى ابراهيم افندى عثمان وعزيز افندى عثمان المطربين  
المعروفين وعضوى المعهد .

« والموسيقى » تقدم لحضرتى نجلها الكريمين بفروض  
العزاء وتسال الله لها العافية وطول السلامة .

## مطبعة القناوى

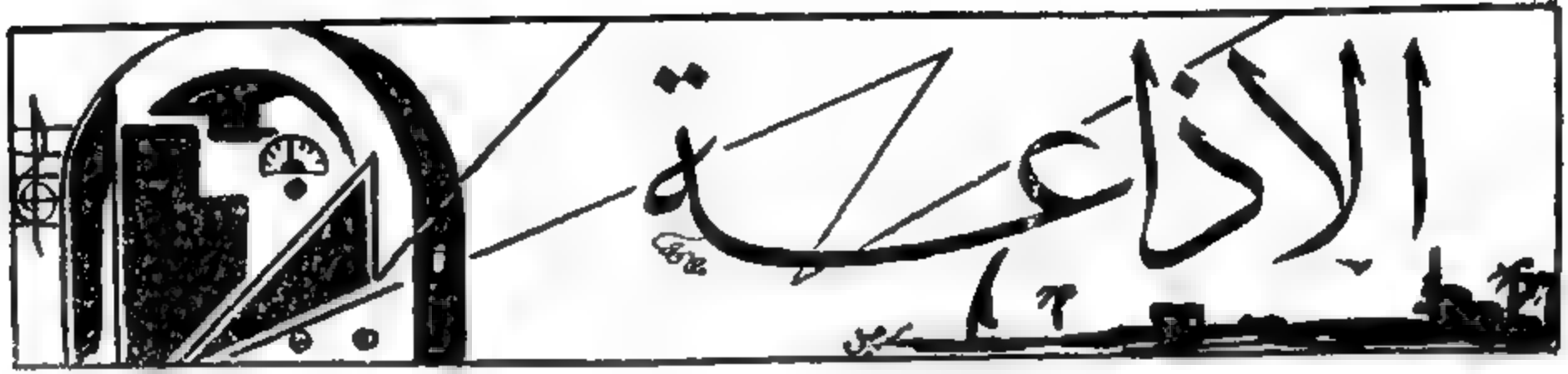
شارع بين النهرين نمرة ٣ بالموسكى

التي قامت بطبع صورة عازقة الطنبور المنشورة بهذا العدد

بها استعداد تام لكافة ما يلزم من طباعة

الحجر والحروف

وفابريقة لا كياس الورق



## للتأقمر الفنى

### حفلة وفاء النيل بالراديو

وبينا كان المذيع يصف تفاصيل هذه الزينة إذا بالمدافع تقصف من « العقبة » وإذا بالبواخر المتابعة تصفر صفيرها المعروف تحيى بعضها بعضا إيدانا بيد الموكب. وسار الموكب فى وسط النهر. والموسيقى تصدح بأنغامها الشجية ويلبس النيل حله السنوية فتسابق خفاف القوارب وصغار المراكب لتحيط بالباخرة وما يتبعها ويقرب الموكب من مكان الإذاعة فنسمع البواخر تشق النهر فيطربنا من بينها خرير الماء فكأنما نسمع جلال موسيقى الماء. وليت شعرى من منا لا يطرب لهذه الموسيقى التى نعيش فى كنفها ونحيى على كاهلها منذ غابر السنين. وتعود المدافع فتدوى فى النيل لتحية النيل ويختلط دويها بعزف موسيقى الجيش وموسيقى الماء ومرح الشعب وضوضائه حتى خيل إلى وأنا بمنزى أستمع إلى هذا الاحتفال إني أقيم وسط هذه المعارك الموسيقية الحامية أسمع وأرى.

أترك الباخرة تسير فى طريقها المرسوم لها وسط هذه المظاهر، وتعال معى إلى السرادق المقام فى الجزيرة حيث مكان الاحتفال، فهناك سمعنا « زممار الطبل البلدى » يعزف من خلال الراديو وكان لعزفه روعة وأى روعة. أليس هذا « الزمار » هو الذى كان يهزج به قدماء المصريين على ضفتى النيل منذ مئات السنين ؟ أليس هو الذى كان يتردد صده بين جنبات الجسور

النيل هبة الطبيعة لهذا القطر العزيز، سبب سعادته وورخاته ومنبع مجده وسنائه منذ فجر التاريخ، تغنى به المصريون فى أساطير الأولين وشادوا به حتى بات معبودهم المقدس فلم لا تحتفل الآن به مصر وقد قال فيها « عمرو بن العاص » رضى الله عنه « يخط وسطها نهر ميمون الندوات مبارك الروحات يجرى بالزيادة والنقصان كجرى الشمس والقمر » لذا جرى به الاحتفال منذ العصر الأول وقصة عروسه مشهورة يسجلها التاريخ ذكرى وعبرة. واليوم تحتفل به البلاد رسمياً شأنها كل عام، إلا أن لهذا الاحتفال ميزتين الأولى إذاعته بالراديو لأول مرة والثانية تشريف حضرة صاحب السمو الملكى الأمير سعود ول عهد المملكة العربية سراقق الاحتفال.

وأية علاقة تربط « الموسيقى » بهذا الاحتفال التاريخى إلا إذا لمست ناحية إذاعته لاسلكيا وهى ما نعالج الكتابة فيها والنقد مها اختلف مكان الإذاعة وزمانها. سمعنا المذيع وقد كان واقفا على طرف الجزيرة الصغيرة ينبثا بتحريك « العقبة » من مرساها أمام « سميراميس » بسم الله مجريها ومرساها. مزدانة بأحسن زينة فالأعلام خاققة، وألوانها بديعة فرعونية منسقة عليها. فى شكل مثلثات تحاكي بها أهرام الجزيرة.

وعلى مفارق الحقل وعند منعطفات الجداول ؟؟ أليس هو الذى لحن بالسليقة كل ما انتشر بين أهل الريف من لحن وشدو وحنين ؟؟ بلى . شاء المحتفلون أن يأتوا به ليشهد الاحتفال بدوره ويشارك فيه فاجلوا بفرقة أخذت مكانها أمام السراى فى ناحية ، وفى الناحية الأخرى موسيقى الجيش الياذة . فبينا كنا نسمع من الأولى تقاسيم الليالى والموشحات والأغاني الشعبية الجميلة إذا بنا نسمع من الثانية منتخبات من « الياسمك » .. وهكذا ظلا يتناوبان العزف ، كل يغنى على ليله ، إلى أن جاء حضرة صاحب السعادة محمود صدق باشا نائباً عن مولانا جلالة الملك فعزف السلام الملكى وبدأت مراسم الحفلة وكتبت الحجة الشرعية وأذيعت بالراديو .

وأخيراً . هذا النيل البار بشعبه الوفى لأهله والذى لا زال يتدفق شهداً ويمجى سلسيلاً هل نحن به أبرار وله أوفياء ؟ ... هذا ما يقوم التاريخ بتسجيله الآن فهل من مذكر ؟ ... ؟

### شيخ الملحنين

هو الأستاذ الكبير داود افندى حسنى ، ومعلم أغلب الموسيقيين والموسيقيات ، والبقية الباقية من عهد عبده ومحمد عثمان . تلمذ عليه أكبر المطربين والمطربات وأوسعهم صيتاً وشهرة ، ولحن أكبر عدد من الأدوار والألحان الموسيقية بذل فيها عسارة فنه وإنك لتحس فيها روحه بعيدة عن التكلف والصناعة فى سبك موسيقاه وصوغها بما تملبه عليه عبقريته . ولما كان الأستاذ - قواه الله - قد شهد مختلف العهود فأن مما يسجل له بالفخار أنه لم يلجأ يوماً إلى تغيير أسلوبه فى لحن أو تقليد غيره فيه

بخلاف ما جرت عليه سنة ملحنى هذه الأيام من تقليد بعضهم بعضاً .

وقديماً لم يكن الأستاذ داود عازفاً بالعود فقط وملحناً فحسب ، بل كان إلى جانب ذلك مطرباً من خيرة المطربين . وإنا لنسر اليوم إذ يظهر لنا بعوده أمام الميكرفون يرأس تحت « ليلى » أحدث تليذة له فى إذاعتها مساء ١٩ أغسطس وإليك ما لاحظناه فى هذا الصدد على تليذته نسجله له ولها :

### ليلى مراد

هى الآنسة ليلى كريمة الأستاذ زكى مراد المطرب المعروف والذى يرجع إليه الفضل فى إخراجها . غنتنا فى مساء ١٩ أغسطس وصلة من مقام « صبا » استهلت بيشرف « صبا عثمان بك » ثم بموشحة « غضى جفونك » ثم دور

ما أحب غيرك وانت مهجة قلبى

باللى سلامك رد فى روحى

من تلحين المرحوم محمد عثمان . ومعروف أن مقام « الصبا » من المقامات المصرية الصميعة التى تشجى ، إلا أن كثيراً ما تدعو إلى الملل إذا طال الغناء منها من غير تصرف ، وهكذا ما سمعناه فى هذا الدور ، ظل الصبا متسيطراً على المذهب والدور مدة طويلة ولم يخرجنا منه إلا « الهنك » ، الحجاز فى « أنا بابكى لبعذك غنى » ، ثم « الهنك » ، العجم فى « بالسلامة جاني » ، أما الآنسة فلا زلنا معجبين بنوع صوتها وترديدها المحمود وحرصها فى ضبط « الوحدة » ، ودقتها فى التسليم المحكم إلا أننا نسوق لها منا ملاحظتين نرجو أن تعمل على تلافيهما خدمة لها وللفن : —

١ - أن تدع التكلف في غنائها وتفتح لها عند الغناء  
فتطلق الألفاظ حرة غير مقيدة

٢ - أن تعلم العزف بالعود حتى يتم فضجها وتكمل  
موسيقيتها خصوصا أن الفرصة حاضرة والعود ريان  
أخضر .

### حياة محمد

سمعتها في مساء ٢٤ أغسطس تذيع منولوجا تلحين  
رياض السنباطي من مقام د كرد ، مطلعته : -

وداعا حبيبي على الرغم مني وكيف الحياة إذا غبت عني  
أما صوتها فعادى ولكنه لا يواتيها دائما بما ترضاه  
الآذان وتستحسنه بل كثيرا ما يجرها إلى بعض النشاز  
كانت الآلة الظاهرة في فرقها النقارة ، النقرزان ، فقد بالغ  
اللاعب بها في العزف فسمعناه من غير مسبب وبلا  
نظام ، يملأ به السكتات والفواصل التي بين أجزاء المنولوج  
حتى خيل إلى أن بالمحطة خلا وأن بها تصليجا .

وسواء أكان هذا المنولوج قد عمل خصيصا للآلة  
حياة ، أم عمل لحساب غيرها فوالله ما كان يصح أن  
يكون التفتي والمناجاة مصبوبين عليها وعلى اسمها فيقال  
لها : يا حياتي عافيني ، فلم يراع في هذه المسألة ذوق  
الجمهور ومزاجه بل تم المناجاة لها على مسمع من هذا  
الجمهور الطيب القلب .

### سياحة موسيقية حول العالم

ستحلق بنا محطة الإذاعة في أجواء موسيقية جديدة

وستهيء لنا الفرصة لنقوم بسياحة موسيقية في مختلف  
بلاد العالم العربي .

ذلك أنها طالبت إلى وزارة المعارف تستأذنها في إذاعة  
الاسطوانات التي سجلها مؤتمر الموسيقى العربية الذي  
انعقد بالقاهرة في دار المعهد الملكي للموسيقى العربية  
سنة ١٩٣٢ وهذه وافقت بدورها على ذلك وستبدأ المحطة  
هذه الإذاعات ابتداء من الشهر المقبل . وقد طلب إلى  
صديقنا رئيس التحرير القيام بما يتطلبه شرح الإذاعات  
من بيانات وإيضاحات خصوصا أنه كان السكرتير العام  
لذلك المؤتمر ولا بد أن سيقبل جمهور المستمعين على  
استماع هذه الإذاعات ويتذوقها لمعرفة الكثير من موسيقى  
الأمم العربية المختلفة لتتسع دائرة ثقافتهم الموسيقية  
ومعلوماتهم الفنية .

ولعل الذين أتيح لهم الحظ في حضور الحفلات التي  
أحيها الفرق الموسيقية لتلك الأمم التي اشتركت في المؤتمر  
لا يزالون يذكرون النجاح الذي صادفها في تلك الليالي  
وإن أس لا أنسى أولئك الموسيقيين المراكزيين  
والتونسيين والجزائريين والسوريين والعراقيين والأتراك  
كل يعزف ويتغنى بأروع ما سجله قنهم الموسيقى البديع  
ألا فلنتنظر جميعا إذاعات هؤلاء الفنانين بفارغ الصبر  
شاكرين للمحطة باسم جمهور المستمعين توفيقها في هذا  
التجديد في الإذاعة

### الله توتو

ويعود إلينا حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك  
فيسمعنا مرة أخرى بمجموعة الاسطوانات الهندية التي سبق  
أن كتبنا عنها في عدد سابق فأقبلنا على سماعها وازددنا

عدة رسائل من بعض المستمعين يشاركوننا في هذا  
الثناء العظيم .

### تكرار معيب

عهد الأخوة بحفظه بالروح وما لنا شر غير كذا  
واجب علينا فلحظه في حين صفالك ودنا

سبق أن لفتنا النظر مراراً في الأعداد السابقة إلى  
توخي عدم تكرار إذاعة أدوار. والتمسنا من المحطة ألا  
يفوتها هذا وضربنا لذلك أمثلة كثيرة بما سمعناه وانتقدناه  
في حينه . وقد شعرنا بتدقيق المحطة في عدم الوقوع في  
مثل ذلك إلا أنها عادت فأسمعتنا دور . عهد الأخوة .  
من ابراهيم عثمان في مساء ٢٣ أغسطس ومرة أخرى من  
الشيخ علي الحارث في مساء ٢٥ منه . وبالطبع سنسمع  
شريط ماركوني مرتين لهاتين الإذاعتين فتكون قد سمعنا  
الدور أربع مرات في أسبوع واحد وأظن أن هذا  
لا يرضى الجمهور خصوصاً وأن إذاعة الدور مرات كثيرة  
من شأنها أن تقلل من شجوه وتنقص من استساغته فنياً  
وتقضى على الشغف الذي يستولي على السامع عندما  
يسمع دوراً لم يطرق أذنه من مدة .

معركة بروحها ووقفنا فيها على المواضع التي تلذ لها الأذن  
المصرية والمواضع التي تنفر منها ، وأعجبنا بضروباتها  
وأوزانها وعلى الجملة قد طربنا لبعضها خصوصاً الاسطوانة  
الآخيرة الدينية التي يتهلون إلى الله فيها ويدعونه ويتوسلون  
إليه . وحقيقة كان فيها الابتهاال والدعاء والتوسل ، وعاليها  
مسوح الدين والزهد والتصوف ، فأنتك عندما تسترسل في  
سماعها وتصل بك الاسطوانة إلى الجزء الذي فيه : الله  
توتو - الله توتو . يخيل إليك أن القوم قد أخذتهم  
« الجلالة » كما تشاهد عندنا طوائف المتصوفة وهم  
ينشدون ويذكرون في صفوف الأذكار وحلقات الأذكار  
وأولئك المولوية الأتراك ورقصهم وأغانيهم .

وبهذه المناسبة أذكر أن مؤتمر الموسيقى العربية  
لم يفته أن يسجل هذه الأذكار وهذه الموسيقى الدينية  
باسطوانات ستتاح لنا الفرصة يوماً لسماعها من الراديو .  
على أن علاقة الموسيقى بالدين علاقة قديمة ليس الآن  
مجال الخوض فيها .

وأخيراً نكرر الشكر للمحطة باسم الجمهور لتهيئتها هذه  
الإذاعات الطريفة كما نشئ على الأستاذ مصطفى بك جزاء  
تقديم هذه الاسطوانات للمستمعين بالشرح الوافي الذي  
قرب إلينا فهمها وسهل علينا تذوقها وقد وصلتنا أخيراً



# برنامج الإذاعة الموسيقية

من الأحد أول سبتمبر لغاية السبت ١٤ منه

الأحد أول سبتمبر سنة ١٩٣٥

صباحاً : سيد مصطفى  
مساء : احمد عبد القادر

الاثنين ٢ سبتمبر

صباحاً : فاضل الشوا  
مساء : ليلي مراد

الثلاثاء ٣ سبتمبر

صباحاً : سيد حسن  
مساء : رياض السنباطي

الأربعاء ٤ سبتمبر

مساء : صالح عبد الحى

الخميس ٥ سبتمبر

صباحاً : فاضل الشوا  
مساء : رواية تمثيلية من عبد الله عكاشة

الجمعة ٦ سبتمبر

صباحاً : الشجاعى و ابراهيم حمودة  
مساء : ابراهيم عثمان

السبت ٧ سبتمبر

مساء : حياة محمد

الأحد ٨ سبتمبر

صباحاً : بلوك الخفر  
مساء : عباس البليدى

الاثنين ٩ سبتمبر

مساء : نادرة

الثلاثاء ١٠ سبتمبر

صباحاً : اوركستر فؤاد حلى  
مساء : رياض السنباطي

الأربعاء ١١ سبتمبر

صباحاً : عبده السروجى  
مساء : صالح عبد الحى

الخميس ١٢ سبتمبر

مساء : عبد الفتى السيد

الجمعة ١٣ سبتمبر

صباحاً : مدرسة البوليس  
مساء : سكينه حسن

السبت ١٤ سبتمبر

مساء : محمد صادق



# رواية المجلة



## موزار

NI O Z A R T

الحال ، وأعلنه أنك ستحيي قريباً حفلة موسيقية على مسرح  
كرتوتور ، وبلغه أن السيدات سيقررن بنصيبهن في تلك  
الحفلة ، ومن على نجاحها لتقديرات .

حاول موزار أن يدفع لسانه إلى النطق ، ولو على  
الأقل ، ليعتذر ، فخافه لسانه والتصق بحلقه ، ولكنه ،  
بشق النفس ، تمكن من أن يبدى لمن حركة فهم منها  
عدم قدرته على إجابة مطلبهن . هنالك علت الأصوات  
فدخلت النيلة ، تون ، ووجهت القول إلى موزار ، في  
أسلوب حماسي يثير العاطفة ، ويلهب الحس . حتى إذا  
انتهت رفع موزار رأسه شامخاً وقال :

— سيداتي النيلات ، لو استطعت أن أصوغ من  
شكري لكن لحنا أوقعه على أوتار قلبي لقضيت بعض  
حقن وفضلكن ، ولكن ماحيلة ضعيف مثلي غمره  
إحسانكن ، فتولاه العجز وخانه الامكان ؟ لم يقد الحق  
من قال :

لو اختصرتن من الاحسان زرتكن  
والعذب يهجر للأفراط في الخصر  
على أن قصوري في الآبنة عين مفروض الشكر ،

٨

ولقد ظلا يتساقطان الحديث طويلاً ، إلى أن قناه  
عليهما لقيف من السيدات النيلات ، وجاءت النيلة ، تون ،  
في سرب من كراشم صواحبتها ، في ثياب تبهر الأعين ،  
وجمال يلفت القلوب ، ثم اتجهن فجأة إلى موزار واحتطن  
به ، ودفعن عنه استيفاني ، وشرعن يحدثنه واحدة بعد  
واحدة ، وموزار عيى لا يسفه لسانه ، ولا يواتيه  
منطقه . فقد كادت المفاجأة تخرسه ، وأشملت في نفسه  
لميب الذكرى فوقف ذاهلاً والنيلة ، تون ، تقول :

— كيف ينبغي لك أن تترك فينا وتغضى عن مظاهر  
الحفاوة والتبجيل وآيات التقدير التي تلازمك كخيالك أني  
اتجهت أو سرت ؟

كيف يتسنى لك أن تهجر فينا عروس الطونة ،  
ونخيلة الفن الموسيقي . . ما بالك . . ؟ أقم الحفلات  
الموسيقية وحدك ، لاتعبأ بأحد ، وأخى حفلة الأكاديمية  
بمفردك تجدنا جميعاً في خدمتك . . إستأذن المطران في

شفيع ينجيني من الكفران والجحود . يسعدني أن أجيب  
رغباتكن ... ولكن ... المطران ... يا سيداتي ...  
المطران ... !

هنا انطلق من أفواه المجتمعات قهقهة عالية كأنها كانت  
على موعد مرتب ، وصاحت الذيلة « تون ، وهي تضحك  
مله شديدا

— ألم أقل لكن ؟ المطران ... المطران دائما ...  
أرايتن أعجوبة كمذه ؟ نعمة أسبغها الله على خلقه . يحبها  
المطران عن الناس ولا يتعمق هو بها ... وهذه النعمة  
نفسها لا تفكر في الفرار من الحبس . ولا في الزوال عن  
جاحدها وكافرها . يجب أن تقيم في فينا لا تبرحها . هانحن  
أولاء جميعا تعاهد معك لتلقى عليك دروسا في الموسيقى  
تكمل لك الحياة الرغيدة والعيش الهنيء . حتى إذا أقبلت  
الأيام عليك ، واطمأنت لها أرحناك إن شئت . فانظر  
ماذا ترى ؟

بلغت الحيرة من موزار أن كان مبهوتا . تلتفت  
السيدات إليه ، وابتساماتهن الجذابة الساحرة . وتوددهن  
المبدل . وضرائتهن المؤثرة المذبة . ألقته في جحيم من  
الوجوم لا يعرف مداه . فما يعلم إن كان إنسانا يتمتع  
بكافة حقوق الإنسان ؟ أو حيوانا زمام حريته في يد  
مولاه ؟

صمت وكان سمته بلينا . حتى إذا هتف به السيدات  
تنبه وقال في لهجة المأخوذ

— أعد سيداتي . ملانك الرحمة والحنان . أن أستاذن  
المطران وأحيي حفلة موسيقية بمفردي قبل مغادرة هذا  
البلد الجميل . ولتعذرني صاحبة المجد الأثيل . الذيلة تون ،  
التي أجلبها لإجلالي لعقيدتي وديني ، من إصراري على عدم

البقاء في فينا فاتها تعلم . أجرل الله لها الخير . أن مستقبل  
والدي ...

فقاطعت « تون ، وانتحت به ناحية وقالت في أسلوب  
سحري مبین

- موزار !! لا تخيب رجائي  
- أبذل في مرضاة مولاتي دمي وحياتي ... ولكن ...  
- دع هذه الجمالة واستمع لي . في أسبوع الفصح ،  
وغالبا في يوم الخميس الكبير الموافق الثاني عشر من أبريل  
سأقيم في داري حفلة موسيقية بارعة يشهدها أكابر القوم  
وعليتهم ، وسيحضرها التينور المشهور آدم برجر وكذلك  
المغنية الأولى في التياترو الألماني — الأنسة فيجل ...

برقت عينا موزار وقال في لهفة

- سيدتي !

- نعم . سيحضر هذان النابتان . ثم ماذا ؟ فكر  
ياموزار ، وأنعم الفكر . من يتصدر هذا الحفل وتكون  
له السيادة العليا ؟ خل فكرك يسمو إلى أشرف رأس  
وأسمى ذات

بهت موزار ووقف مفتوح الفم يقول في صرير  
متقطع متهدج

- لعله صا ... حب ... الجلا ... له ...  
القي ... صر ؟

- نعم . القيصر بنفسه

- سيدتي الكريمة . أيليق بي أن أسأل إن كان هذا  
القول حقا ؟

- موزار ، أقسم بشرقي . وما أبلغتك الخبر إلا بعد  
مرافقة جلالته . واعلم أنني أريد بذلك مفاجأة القيصر ،  
إذن لابد من بقائك ، ياموزار ، ولا بد للقيصر من أن  
يسمعك ويشهد عبقرتك .

- آه .. ويلي .. لو أن المطران ...

- ما هذا المطران الأبدى . يا صديقتي ، المطران ،  
المطران دائماً ، أخرج الله أنفاسه ، وأسكن نأتمه . لماذا  
يصل إلى سمع هذا المطران خبر الحفلة ؟

- إن لم أخبره ، فكيف يكون موثقي إزاء ما تناقله  
الأسن ، ويتداوله الناس ؟

- الحفلة خاصة بي وهي في داري ، وجلالة القيصر  
لا يود الإعلان عنها أو الدعوة لها ، فن الخطل إبلاغ  
المطران بها . أحسبك فهمت . لا ينبغي لأحد أن يعلم أن  
جلالة القيصر سيحضر تلك الحفلة ، ولذلك يتعذر على  
هذه المرة ، أن أقم لك الترخيص منه .

- يا صاحبة النبيل ، سأعرف كيف أنزع منه الترخيص  
سأعلمه عن حفلة الغد في الأكاديمية ، وأصف له ما بلغناه  
من النجاح بفضل همته ورعايته ، وبذلك أتمكن من الحصول  
على رضائه . إنني أعرف ذلك ، ولعلك ، ياسيدي ، تعلمين  
حقاً مقتي للنفاق وكرهي للرياء ، ولكن في سبيل إرضائك  
أضحى حتى بعزة نفسي

- شكراً لك . سنرى . ويجب ألا يغيب عنك أنه  
يحزنتي ويحز في نفسي ألا تحضر حفلي ، مهما كان العائق  
قاسياً .

إلى هنا انتهى حديثهما . فصاغت النيلة . تون ،  
وضغطت على يده وهي تصالحه كأنها تذكره وتؤكد عليه  
ثم انصرفت وانصرف وراءها الجمهور رويداً رويداً ،  
واستعد موزار ، كذلك ، للانصراف ، حتى إذا بلغ  
الباب رأى . بروتي ، في انتظاره ، فتقدم إلى موزار  
يقول له

- خبر جديد ، يا أستاذ . أحسبه هاما

- وما هو ؟

- أبلغنا النبيل . أركو . . بناء على أمر المنظران ،  
وجوب سفر الفرقة الموسيقية حالا . ولهم أن يأخذوا  
النقود الضرورية من المدير . كليهاير .  
كاد موزار يفقد النطق لحول الخبر ، ولكنه تماسك  
وقال :

- كيف ؟ ولم هذه السرعة ؟ ثم ماذا ؟

- ومن يرغب من الموسيقيين في التخلف والبقاء هنا  
إلى أن يحين موعد السفر النهائي ، يجب أن يتكفل نفسه  
ويتحمل نفقات إقامته

- إذن فسأبقى هنا ، فما يزال لدى عمل أعمله ، وعلى  
كل حال ، يجب على . أركو ، أن يبلغني ذلك بنفسه ،  
وحيث أستطيع إبلاغه نزولي عن حق في نفقات  
الإقامة والبقاء .

ثم دارت برأسه الهواجس واتحى يناجي نفسه . كل  
شيء معقد . ما أكاد أجد لي منه مخرجاً . ماذا ؟ أترك  
فيتا وهي معقد أمل ومحط رجائي ؟ كلا . سأبقى بها مابقي  
المطران . جل شأنك . يارب ، أما لهذا التبلبل حد أستقر  
عليه ؟ .... سأضلل المطران وأعاكسه أيضاً ، ولكن  
في تجلته واحترام ، ولن يفلت من يدي أو يتمكن من  
الهروب مني . . . . إن هذه السعادة التي تتلقاها هنا من  
مختلف النواحي . حرام أن أفرط فيها أو أوليا ظهري .  
موزار كن يقظاً واهزأ بهذه العقاب . . . .

استأذن موزار في المثول بين يدي المطران فأذن له ،  
واستقبله ، كمادته ، بما جبل عليه من الغلاطة والفظاظة ،  
وقسوة الجانب وخشونة الكلام . وابتدره صائحاً في وجهه

- ماذا تريد ؟

- يا صاحب الأمانة العالية ، والنيافة المباركة ، أرجو

أن يتفضل سميكم بالترخيص لي في إحياء حفلة الأكاديمية  
وأتتمس البركة عليها من قداستكم.

- لا بأس ، وبعد ؟

هنالك انطلق موزار يقص على الأمير حديثه ، في  
أسلوب عذب ، وبيان جزل ، وكلم مطهرة ، والأمير  
يقاطعه حيناً ، ويصنئ إليه حيناً ، وموزار يسترسل في  
اختراع الأكاذيب حتى كسر حديثه . وألان عريكة  
وخفف قسوته . ولا تسل كيف كان إعجاب ذلك اللفظ  
المتعجرف حين ألقى موزار على سمعه وصف شهود الحفلة  
من عالية القوم لسيده وإمارته التي يظلمها سلطانه ، وثناهم  
الجم العاطر على الأمير وعظمة إمارته ، والنظم الباردة  
التي يجرى عليها بلاطه وخدمه ، والسعادة التي وصلت إليها  
سالمبورج في عهده ، والرقى الذي شأت به كبريات  
البلدان ، وحسن إدارة الأوقاف وغلتها ، إلى غير ذلك  
نما يرجع الفضل فيه إلى سمي الأمير وحده ، وسهره المضني  
على شعبه ورعيته ، وعمله المتواصل على إسعادهم ورفاهيتهم  
اطمأنات نفس موزار لهذه الأكاذوبة التي ألقاها إليها  
الضرورة ، وظهرت بوادر الارتياح والسرور على وجه  
المطران فظل يلقي الأسئلة طالباً المزيد من الأيضاح والبيان  
فيحييه موزار باختراع عقله غالباً فيه حتى أرضى كبرياء  
ذلك المتغطرس وأشبع شهوة نفسه . فلم يداخله شك في  
حديث موزار ، بل اعتقده صحيحاً لا مرية فيه ولا افتراء.  
فابتسم للفنان ومازحه ، وأحسن له القول وخصه بشيء  
من الاحترام .

وحينئذ رأى موزار الفرصة سانحة . فتقدم إلى أميره  
في خضوع وتلطف يقول :

- مولاي ، الأمير المذبل ، أمان لبرجاء آخر ؟

- تكلم

- هذا الرجاء ، يامولاي ، يتعلق بموقف سالمبورج  
فينبغي أن نبرهن لأهل فينا ، بأوضح دليل وأجلى بيان ،  
عن حسن إدارته ، وعظمة إمارته ونبالة أميره ، ونزاهة  
حاكمه . . . يعلم سيدي أن سالمبورج لم تمثل في حفلة  
الأمس إلا بموقف واحد خصص لها في برنامج الحفلة ،  
وذلك الموقف ، وإن نال إعجاب الشهود واستحسانهم ،  
إلا أنه غير كاف لإظهار العظمة في ثوبها الحقيقي ، ولذلك  
أرى ، إذا وافق السيد الجليل ، أن نقوم بمفردنا بأحياء  
حفلة خاصة تدهش الناس وتظهر لهم الأمر واضحاً جلياً ،  
وأنا كفيل بالنهوض وحدي بما يتطلبه هذا العمل الشاق  
المجيد .

- أعرف . ياموزار ، أن رأيك ناضج ، ورأسك  
مفكر ، ولكن كيف تبدأ العمل ؟

- مولاي . أعزك الله . أترك هذا لي وكن مطمئناً  
لقد وضعت تصميماً .

- أوافق ، ياسيد موزار ، على أن تجربني بعد إتمام  
معداتك .

- ذلك ، يامولاي ، واجبي المقروض ، تحتمة على  
الطاعة والأخلاص . . . . . ولي التماس آخر ، ياصاحب  
الشرف الرفيع ، أرجو إجابتي إليه فضلاً منك وإحساناً ،  
ذلك أن النيلة . تون . ستحي في مساء ١٢ من أبريل  
حفلة عائلية صغيرة في بيتها ، احتفالاً بعيد الفصح ، وقد  
كاشفتني بحاجتها إلى في تلك الحفلة ، وإن فضل مولاي  
لا يضيق بهذا بل يتسع لما هو أكبر وأجل .

- لماذا لم تطلب إلى البارونة نفسها هذا الطلب ؟

- مولاي ، النيلة . تون ، لم تجد في نفسها الشجاعة  
الكافية لمفاتيحة سمجكم في هذا الشأن الصغير ، وعلى  
الأخص بعد أن شرقتها بقبول رجائها الأول . . . . . ولقد

قالت : أخشى أن يرفض الأمير طلى لأنه ، واعتذرنى  
يامولاي ، سريع الغضب ،

فضحك المطران ضحكا عالياً وقال :

- إنما غضبي لم يكن إلى هذا الحد خفيفاً .

- أما أنا فأخاف غضبك وأخشاه ، فأنى واقع فيه  
أبدأ ...

فابتسم المطران وقال :

- أنتم أيها الموسيقيون طيور ليس من السهل المحافظة  
عليها ، فإذا تهاونا في مراقبتكم وشدة الحرص عليكم أطلقتم  
أجنحتكم وتبوأتم عرش الهواء .... ولقد يخيل إلى أن  
سيقانكم صنعت من الزئبق فهي دائماً الحركة لا يستقر  
لها قرار .

- اعترف ، يامولاي حقاً ، أن بنا هوساً ، وأن  
الموسيقيين قوم مهوسون ، ذلك بأن العواطف تتحكم في  
مشاعرهم .

- جميل منك هذا ، ياموزار ، وستعرفون من اليوم  
أنتى لست بالرجل الغضوب ولا السريع الغضب .. وقد  
أحت رجاك الثانى .

كاد الفرح يقتل موزار ففتح فاه فى خيل وهو يقول  
- أصبح هذا يامولاي ؟

- عجباً ! أنت تعلم كلمتى .

- مولاي .... صاحب .... السمو ....

- اذهب الآن إلى السيدة النبيلة وبلغها أنى أجبت طلبها

- ألف شكر وألف ثناء ، فلقد أسعدتنى ، يامولاي

السعادة كلها ، أجزل الله لك الخير .

انحنى موزار وأسرع فى الخروج حتى إذا بلغ باب  
القصر تردد أين يذهب وأى سبيل يولى شطرها ؟ أيسارع  
إلى النبيلة « تون » فيزف إليها بشرى موافقة المطران ؟

أم يبدأ الاستعداد لحفلة الغد ؟ مدت علام الحيرة على  
وجهه وحركات جسمه هنيهة ثم مال بث أن استقر رأيه  
على أن يذهب أولاً إلى أسرة ويبر حيث يستطيع أن  
يظهر فى يتهن كل ما يكتنه فؤاده من السرور والبهجة ،  
فى طلاقة وحرية . لا يعوقها عائق ، ولا يقف فى سبيلهما  
حائل . فقصده إلى منزلهن ووقف على باب سكنهن يجذب  
جبل الجرس ، فيدقه بشدة دقائق متوالية ، أزعجت  
كونستانس التى كانت منهمكة فى تقشير البطاطس لأعداد  
طعام الغداء . فقامت إلى الباب مدهوشة خشية أن يكون  
وقع حادث .

فلما سئم موزار الانتظار ، وكلت يده من الدق اقتحم  
الباب ودخل فواجه كونستانس فجعلها بقوله .

- تعالين جميعاً . أسرعن ، وليقف كل منكن مكانه  
إنى سألقى عليكم خطاباً عظيماً .

- ماذا حدث . ياسيد موزار ؟ هل مات المطران ؟

- كلا . إنه حى يتمتع برغد العيش وقررة الصحة  
والعافية . إنه رجل مدهش : سحان من ذلل قياده . .  
أسرعى وأجمعى أفراد العائلة فأنى أريد أن أتكلم .

- ليس فى البيت سوى . أما جوزيفين فقد ذهبت  
إلى الخياطة ، وأما الوالدة وصوفيا فتوجهتا إلى السوق  
- عجباً : إذن فلأفرضك جمهوراً أحضره وأخطب  
فيه . قفى فى ذلك الركن صامته دون حراك ، وإذا  
سمحت ، أرجو أن ترفعى رأسك قليلاً .

وقد اعتلى موزار مقعداً وبدأ يقول :

- أيتها السيدات ، أيها السادة .. أشكر لكم تفضلكم  
بالحضور ، وأحمد لكم ما تفضلتم به من الأصغاء والانصات  
ساحدثكم حديثاً عجباً عن المطران الذى انقلب ملكاً كريماً  
بعد أن عهدتموه شيطاناً رجيماً . واليكم القصة « يتبع »



## سَمَاعِي مَلِي يَكَاة (سُلْطَانِي يَكَاة) كَحَاجَّ عَارُفِك

أقسام سماعي

المقام الأول

أحمد مرعي

المقام الثاني

أحمد مرعي

المقام الثالث

أحمد مرعي

المقام الرابع

أحمد مرعي

# بَشْرٌ وَفَرْحٌ فَرَا جَمِيلٌ بَلُّ

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

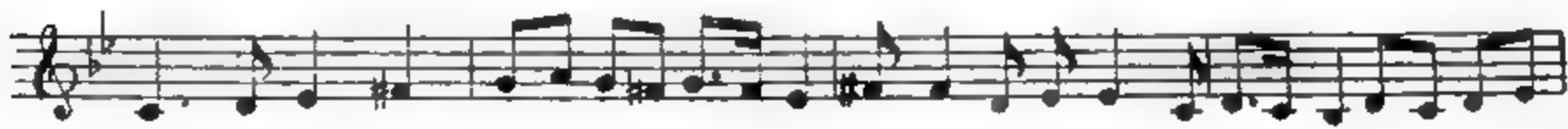
999

1000



# بَشِيرٌ وَسُلْطَانٌ فِيكَاهُ نَدِيمٌ أَيْمَانُ

أصول مفتة روبك



M  
A  
I  
S  
O  
N

# مَحَلَّةُ بَوَزَنَاحَ

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

تأسست سنة ١٨٩٧

السجل التجاري رقم ١٢٧

بشارع إبراهيم باشا رقم ٢٠ بمصر      تلفرافيا بوزناخ بمصر  
تليفون ٤٢٤٦٦

متجر وورشه صناعة وتصلح وتجديد كافة أنواع الآلات الموسيقية وأدواتها  
متعهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

20, Rue Ibrahim Dacha - Le Caire

Tél. 42466      R.C. 127      Cables: Busnach - Cairo

## المبيع بالتقسيط

التعاون

بأقساط

شعار محلاتنا

شهرية

الذي لا يزال متبعا

لا تتجاوز

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع



جنيتها وربع

بشر وسلا في بكاه نديم أعنا

أمره جفته دويك

# كلمة من كتاب

من كتابك

من كتابك

من كتابك

من كتابك

من كتابك

من كتابك

20. Rue Ibrahim Pacha - Le Caire

Tel. 15466 - R.C. 154 - Cables: Bouché - Caire

## حبيب قتال حبيب

من كتابك



من كتابك

من كتابك

من كتابك

من كتابك

taine amélioration se révèle dans la versification grâce aux soins de grands versificateurs. Nous possédons pour les Dors un bon nombre de mesures variées et de rythmes divers.

**Al Taktouba.** — En arabe littéraire c'est le Ohzougah : pluriel de Ahazig, on entendait par là une chansonnette d'une composition soignée dans les détails. On disait, par dédain, qu'un tel n'excellait que dans le Ohzougah. Ce mot là correspond exactement à ce que nous appelons aujourd'hui Al Taktouka dont la composition musicale est aisée et facilement saisie de tout le monde ; c'est, pour ainsi dire, une sorte de Zagal. A l'origine le Taktouka, les femmes seules le chantaient, puis il passa dans le domaine des hommes.

Populaires, très répandues, faciles à chanter, les Taktoukas ont le mérite d'inciter le peuple à la vertu et de le détourner du vice.

**Al Anachid (les Hymnes).** — Ils ont récemment apparu chez nous ; on les chante fréquemment dans les écoles ; nés en Egypte avec le théâtre, ils ont été introduits dans les écoles. C'est une forme de Mouwachah, en vers parfaits. Mais tout ce qu'on a fourni jusqu'ici est composé sur une mesure unique qui se répète indéfiniment. Aussi, à cause de cette uniformité de sens et de cadence ; les trouve-t-on fades, monotones et ennuyeux même.

**Le Monologue.** — C'est une sorte de Zagal où l'auteur se propose

de développer une pensée morale, de révéler un coin ridicule des mœurs, ou bien de relater une anecdote gaie.

Ce genre se caractérise par sa composition imprégnée de musique occidentale. L'artiste doit s'associer à ces récitations des gestes parfois comiques, qui interprètent les idées et les sentiments.

N'oublions pas que le monologue est une importation européenne ; il est d'un fréquent usage en Egypte depuis quelque temps.

## Les Motions

De ce qui précède, nous tirons que la poésie arabe est très riche en fait de mesures, que le Mouwachah et le Zagal offrent également un nombre indéfini de rythmes, et que la versification, avec la possibilité d'inventer toujours de nouvelles mesures se prête sans difficultés à revêtir n'importe quel rythme musical.

Sur cela, la musique à mon avis, n'a pas à craindre d'entraves, du côté de la versification, qui est souple et élastique, se plie à toutes ses exigences sous ces triples formes, poésie proprement dite, Mouwachah et Zagal.

Je propose :

1) De constituer une commission comprenant poètes, compositeurs et chanteurs qui aura pour mission de composer des chants de différents genres. La méthode de travail de cette commission consistera en ceci : Les compositeurs trouveront des airs simples, convenables au rythme désiré pour la chanson ; ensuite les poètes fe-

ront des vers dont les mouvements s'harmonisent exactement avec ces airs, enfin on exercera les chanteurs et les exécutants à les chanter et à les jouer effectivement.

2) De former une autre commission composée d'arbitres pour les apprécier et en permettre la diffusion.

3) De former une commission de poètes, de compositeurs et de chanteurs en vue de composer un hymne national.

4) En ce qui concerne les noms des modes, il y en a qui sont persans, turcs, arabes, en langue européenne, je propose de les unifier tous et de les remplacer par les termes arabes correspondants.

5) De nombreux chants sont composés sur un seul air. Si un de ces chants contient plusieurs parties, elles se ressemblent par leur composition musicale. Je conseille donc de varier la composition afin d'éviter la monotonie.

Exception faite, bien entendu, pour le début et la finale de la chanson.

6) Il est inadmissible que toutes les chansons soient érotiques ; en revanche il est bon que les unes soient descriptives ou expressives, les autres morales ; il faut qu'elle touchent à tous les sujets importants et embrassent tous les aspects de la vie sociale.

On doit composer des chansonnettes que les ouvriers, les artisans et les gens de métier pourront fredonner tout en accomplissant leur tâche.

7) Je propose d'introduire dans les écoles secondaires l'enseignement de la versification arabe.



délicats ; il se connaissait à la musique ; il faisait de la poésie et la mettait en musique et les chanteurs la chantaient ; enfin il jouait du Qanoun ».

Ce qui incita les Andalous à créer Al Mouwachah, c'est qu'ils avaient constaté que la poésie, quoi qu'en eût fait pour en couper les mesures, se refusait à suivre le rythme musical voulu ; que les Orientaux disaient la poésie puis la mettaient en musique, que la composition, pour cela, n'était pas libre, et, enchaînée et gênée par la cadence poétique, n'arrivait pas à exprimer fidèlement les sentiments. Tel un individu qui, achetant un habit tout fait, tâche de l'allonger d'un côté et de le raccourcir d'un autre pour pouvoir l'ajuster à peu près à son corps. C'est pourquoi les Andalous voulurent soumettre la poésie à la musique, et non la musique à la poésie ainsi que le firent les Orientaux. Considérant les Andalous des occidentaux.

Ils violèrent les règles des mesures de la vérification et ne s'y conformèrent pas.

Ce qui les encouragea à ne pas respecter la métrique c'est que les poètes de la première période du règne des Abbassides apportèrent certaines modifications aux mesures connues, comme Mosslem Ibn el Walid, puis modifièrent les rimes, comme nous le constatons par certains vers de Baschar et d'Ibn el Motaz ; ce qui amena la création d'El Mouwachah qui modifia à la fois la cadence et la rime. La Mouwachaha se fait tantôt sur un mètre déjà connu comme par exemple celui d'Ibn Sahl et celui d'Ibn El Khatib ; ces deux Mouwachahs sont composés sur la mesure El Kamal tantôt, faute de mesures, on en crée. On a dit même que l'Egypte importait certains airs de Grèce, composés sur des rythmes simples, qu'on jouait sans paroles sur les instruments

de musique. Les chanteurs, adoptant un de ces airs, faisaient bien attention aux mouvements rythmiques durant l'exécution, tout en marquant les accents ; ensuite ils composaient la poésie sur son air de façon à former un Mouwachah bien cadencé.

N'allez pas croire que les Andalous, en créant les premiers le Mouwachah, dépassent, dans le domaine de la musique et du chant, les Orientaux. Ceux-ci maîtres incontestables en musique, y excellèrent merveilleusement. Le Livre des chants « Al Aghani » est surchargé de récits d'illustres chanteurs et musiciens incomparables. Les Andalous n'étaient donc que les médiocres imitateurs des Orientaux. Aussi bien la musique ne prospéra chez les arabes de l'Espagne qu'à l'arrivée de Zeriab le persan, sous le règne de Abdel Rahman II. Cet artiste était au service du Khalif Abbasside Al Mahdi et le disciple de Ishak Al Moussili.

Celui-ci pense-t-on, ayant remarqué le talent de son élève, eut une telle crainte de perdre sa haute position auprès du Khalife qu'il lui suggéra de quitter Baghdad pour l'Andalousie.

Les Mouwachahates se chantent depuis longtemps en Egypte ; seulement, leur choix est entaché de mauvais goût ; on ne sait pas choisir ce qu'il y a de plus raffiné, de plus riche de sens dans les mots, de plus parfait comme cadence dans la versification. D'habitude, les chanteurs les chantent à l'unisson, sans laisser entendre nettement les mots ni laisser discerner clairement le sens ; ce qui frappe l'oreille c'est une succession de sons agréables se déroulant sur un rythme particulier.

Nécessairement, les chanteurs font usage des Mouwachahates comme prélude pour les chansons. Ainsi, le chanteur commence le Dor par le Mouwachah.

Il est à remarquer qu'en ces derniers temps la langue vulgaire s'est glissée dans le Mouwachah.

**Al Mawlaweya.** — Ce genre, dit-on, prit naissance à Baghdad, après le massacre des Parmicides. Al Galal, définissant le Mouwachah, dit que Haroun Al Rachid, après l'exécution de Gaafar le Parmicide, défendit de lui adresser une élégie quelconque. Cependant, une esclave de sa cour lui adressa quand même une élégie de deux vers taillés sur un mètre spécial et se mit à les chanter en disant : au Mawlaweya ? Mawlaweya ? Voici les deux vers :

O Chateau ! Que sont devenus tes maîtres Persans, Rois du monde, ceux qui t'ont protégé armés de boucliers et de lances ? Tu trouveras, réplique-t-il, des cadavres enfouis sous le sol en ruine, réduits, après l'éloquence, au mutisme et au silence.

Ainsi se fonda le premier Mawwal. Al Rachid, raconte-t-on, lorsqu'il eut appris ce fait, fit appeler l'esclave et voulu la punir pour sa désobéissance ; mais elle lui dit : O Prince des croyants, tu interdis de leur adresser des élégies en poésie, mais mon œuvre y est absolument étrangère puisqu'il manque le ton littéraire pur.

Le Khalif fut convaincu par cet argument. En étudiant la cadence de ce genre on la trouva faite sur la mesure « El Bassit ». Il en existe deux formes : Vert et Rouge (Khodr et Homre). Le dernier, d'un emploi fréquent dans la Haute Egypte, se caractérise par une riche variété de rimes.

## Al Dor

Originellement on donnait ce nom à une partie de Mouwachah ; il se compose de « mazhab » et « Al Dor » il est dans le genre de Zagal. Il y a peu de temps, les Dors manquaient de fond et de forme, mais maintenant, une cer-

# Rapport sur la composition, présenté au Congrès de la musique arabe *par le Prof. Aly El Garem*

## Al Kassida

Poème composé sur une des mesures connues de la poésie arabe et se distingue par une expression correcte et conforme à la langue arabe pure. Le poème jouait le plus grand rôle avant le relèvement de la musique en Egypte au moment où le chant était très en faveur dans les cercles du Zikr ; le chanteur mystique commençait par invoquer l'esprit des Saints et leur demandait du secours, puis il se mettait à chanter le poème sur le timbre du Zikr. Les chanteurs ne chantaient que la Mawālaweya et, chose curieuse, ces chanteurs s'en tenaient, à ce moment là, à un nombre très restreint de poèmes qui n'étaient pas de la bonne et charmante poésie, malgré la richesse de la poésie lyrique et l'abondance de ses formes à toutes les époques de la littérature arabe. Il n'était plus question après, si ce n'est en province et dans les fêtes de la naissance des Saints, de ce genre de poème chanté qui disparut devant le torrent de l'innovation dont les initiateurs furent Abdou el Hamouli et Mohamed Osman qui ont rehabilité la musique instrumentale. Aussi leurs noms ont retenti longtemps dans tout le pays qui se passionna à leurs nouveaux chants, lesquels en dépit de leur nouveauté, furent accueillis favorablement par le public. Les formes en vogue à ce temps

là furent la Mouwachah, le Mawālaweya et le Dor.

Quant au poème, on l'avait écarté et on ne le chantait que très rarement. Cet état de choses a duré jusqu'à ces derniers temps où le poème reprenant, dans une certaine mesure, sa première place, les compositeurs se sont intéressés à la composition des poèmes. Peut-être que cela est dû aux progrès réalisés par le peuple égyptien en fait de culture intellectuelle et au dégoût que lui ont inspiré à la longue ces chansons incapables de traduire sincèrement ses émotions. La préparation du poème a été accompagnée de deux phénomènes : le bon choix de la poésie et l'ingéniosité de sa composition.

Au début du théâtre, en Egypte, la poésie mise en musique était en honneur et fort appréciée. Le fameux chanteur Cheikh Salama Hegazi a brillé, dans ce genre, d'un vif éclat. Mais, avec l'évolution du théâtre en Egypte, ces derniers temps, on l'a négligée et elle a presque fini par disparaître.

On rencontre aussi la poésie lyrique dans les récits célébrant la naissance du Prophète (Mouled el Nabi) ; il en reste quelques traces encore aujourd'hui.

**Al Mouwachah.** — Il apparut d'abord en Andalousie, où il fut inventé par Mokaddam Ibn Moafer, un des poètes du prince Abdallah el Maraouani, puis adopté par Ahmed Ibn Abd Rabboh, l'au-

teur d'El Ekd el Farid. Ces deux précurseurs furent encore déposés par Obadah el Kazzaz, poète favori d'El Moatassim, Roi d'Almôria, un des rois de Moulouks el Tawalf.

Le Mouwachah incarnait le talent de l'esprit inventif. Parmi les plus remarquables compositeurs d'El Mouwachah, il faut citer El Aama al Toutaïl et le médecin Ibn Bujuh (335 de l'Hégire) à qui on attribue les différentes formes de chant qu'on trouvait en Andalousie. Il ne faut pas oublier non plus Ibn El Labbana (507 de l'Hégire), Ibn Sahl el Israïli et Lissan el Din Ibn el Khatib.

D'Espagne le Mouwachah passa en Orient ; quelques poètes s'y essayèrent, mais sans pouvoir égaler les poètes andalous. Leurs Mouwachahs souffraient d'affectation et d'emphase et manquaient de mots souples et harmonieux. A la tête des meilleurs auteurs orientaux, il faut signaler Ibn Sanaa el Molk qui donna un célèbre Mouwachah, chanté encore à présent.

Le voici :

Kallili ya sohba tiganal Roba  
Belhati Wagaali Siwaraha Mon  
ataf Al Gadwall.

Après ce dernier auteur, surgirent en Egypte et en Syrie beaucoup de poètes dont le plus célèbre fut le poète musicien et compositeur, Chams el Dine el Dahhane (721 de l'Hégire).

Ibn Chaker el Kotbi dit de lui :  
« Il faisait des vers gracieux et

ter l'histoire pour comprendre les « Maquamates » et les « Douroubs », l'échelle et l'histoire des instruments musicaux. Notre Commission est donc l'alpha des autres Commissions.

Elle souhaite, comme résultat de ses travaux, l'impression d'une collection complète des ouvrages arabes de musique.

Si la Commission de l'Enregistrement reproduit la voix du présent par les célèbres disques « His Master's Voice », notre Commission dans une suite de volumes scientifiques, vous donne la voix du passé.

L'Egypte n'a-t-elle pas donné naissance à « Al Hossein Ibn Ali al Maghrabi » et « Al Mousabba-

hi », au 7ème siècle de l'Hégire ? Chacun de ces auteurs a produit un ouvrage d'après le style de « Kitab al Aghani » écrit par « Aboul Farag ». C'est également l'Egypte qui a offert au monde le célèbre Al Falaki Ibn Younes qui a composé un ouvrage de louanges sur l'« Oud », sous le titre « Al Oukoud wal SouOud ».

De la terre bénie du Nil est sorti Ibn al Haitham qui a donné des explications complètes et des commentaires exacts sur les théories musicales d'Euclide.

Dans ce pays, a vécu Abu Salt Umayâ. Son « Risalâ Fil Moussi-ka », était d'une importance telle qu'il fut mentionné dans les ouvrages hébreux. Al Bayâsi le favori de Salah el Dine le Victorieux,

était un musicien d'une condition non inférieure. Alam el Dine Kaiser de naissance égyptienne, était le plus célèbre de son temps par ses théories musicales.

Ibn al Tahan est un autre musicien Egyptien qui a composé un ouvrage sur la musique, considéré comme très important dans son genre, car il traite de l'Histoire musicale et de ses théories en mêmes temps.

Tous ces écrivains ont vécu avant le VII<sup>e</sup> siècle de l'Hégire.

Aujourd'hui que les trois belles semaines du Congrès sont encore présentes dans notre mémoire nous souhaitons que l'Egypte reprenne sa situation florissante de jadis dans le domaine des arts islamiques.

# MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)

## PIANOS HOFMANN

et

## RADIO TELEFUNKEN



sous ce titre : « Un ancien maître du Oud Maghrébien ».

Et d'autres ouvrages dont le Baron d'Erlanger prépare la traduction.

c) La Commission recommande l'obtention des photographies de tous les manuscrits arabes importants et de les garder soit dans la Bibliothèque Nationale soit dans la Bibliothèque de l'Institut de la Musique Orientale.

d) La Commission recommande l'obtention des photographies de certains manuscrits persans et turcs, car, après la période de Safi el Din, ces manuscrits sont nécessaires pour bien connaître le progrès théorique de la musique arabe.

## Chapitre V

5) Quels sont les ouvrages qui n'ont pas encore été publiés et comment les imprimer ?

Les manuscrits non imprimés sont tous ceux qui n'ont pas été mentionnés dans la réponse à la quatrième question.

Après une longue étude la Commission a pris les décisions suivantes :

a) La Commission recommande la formation d'un Comité qui choisira les manuscrits les plus importants et les fera traduire et imprimer.

b) Chaque manuscrit choisi devra être présenté avec un fac-similé, un commentaire et une traduction en langue européenne.

c) Demander au Gouvernement de fournir les fonds nécessaires pour qu'il ait une source sûre que l'on consulterait sur les ouvrages arabes traitant de la musique et d'aider ceux qui se chargeraient d'éditer ces ouvrages.

d) La Commission recommande que les manuscrits des poèmes

écrits pour les « Noubah » et les « Toubou » et d'autres genres de musique soient publiés, spécialement ceux qui contiennent des sujets et non seulement des chapts érotiques car il faut que le compositeur moderne ait un grand choix de sujets pour varier la composition musicale.

e) Il est nécessaire d'imprimer les ouvrages qui, du point de vue religieux, traitent de la permission et de l'interdiction du chant, ainsi que ceux qui traitent des chants coraniques. Il sera préférable aussi d'imprimer des ouvrages contenant au moins l'essentiel de l'histoire de la musique dans l'Islam.

## Chapitre VI

6) Cette publication profiterait-elle à la musique dans les pays de langue arabe ?

En réponse à cette question Monsieur le Baron Carra de Vaux dit que les Beaux-Arts ont une grande importance chez toutes les nations de langue arabe.

Le premier de ces arts est la Musique. Etant donné la grande importance accordée à cet art dans les siècles passés par les musicologues musulmans et comme la musique ne peut progresser que par l'étude des anciens manuscrits, essentiellement importants, il considère comme absolument nécessaire l'impression de ces manuscrits.

Le Professeur Docteur Wolf dit que chacun connaît la grande influence que la musique arabe avait sur la musique du Moyen-Age dans l'Europe occidentale. Il est nécessaire de comprendre la musique arabe pour pouvoir apprécier la musique du Moyen-Age. En un mot, la traduction et l'impression des ouvrages arabes sur

la musique n'aideront pas seulement à comprendre la musique arabe proprement dite, mais aussi à comprendre la musique de tous les temps et de tous les lieux.

M. Mohamed Kamel Hagagg dit que l'utilité des manuscrits n'est pas douteuse, car elle nous permet de suivre les différentes étapes de la musique arabe depuis son évolution jusqu'à nos jours. Elle nous aide aussi à reconnaître ce qu'était la musique arabe durant sa période florissante au temps de Haroun el Rachid, et nous permet de comprendre « Kitab Al Aghani » et de déchiffrer quelques unes de ses énigmes. D'autre part, l'échelle musicale ne peut être comprise sans avoir étudié la musique du temps de Al Khalil Ibn Ahmed, Al Kindi, Al Farabi, Ibn Sina Safi el Din et Ibn Ghaili et autres.

## Conclusion

Le Président de la Commission remercie Messieurs les Membres de la Commission d'Histoire et des Manuscrits de leur collaboration et tient à signaler les services précieux de Fouad Eff. Mouhabghab, qui a aidé la Commission dans ses travaux.

Les travaux de la Commission ne doivent pas tarder à avoir de bons résultats, ceci non seulement à cause de ses efforts, qui, la Commission l'espère, seront approuvés par les membres du Congrès, mais aussi par l'activité personnelle et directe de ses membres.

Sans vouloir exagérer l'importance de notre Commission, nous sommes persuadés que les autres Commissions auront souvent recours à nos travaux, car les recherches de chacune d'elle se basent forcément sur l'histoire. Il est en effet nécessaire de consul-

## Chapitre III

3) Préparer un rapport traitant de l'histoire de l'échelle Musicale arabe et des différentes phases de son évolution.

La Commission a reçu une lettre où le Dr. Salem de Damas parle d'une manière superficielle de l'échelle musicale et de son histoire.

La Commission a remercié son auteur, mais n'a pu utiliser ses suggestions.

Elle a également reçu de M. Ahmed Amin el Dik une lettre de grande importance mais contenant, en grande partie, des tableaux mathématiques importants sans explications. La Commission a remercié son auteur et regrette ne pas pouvoir l'employer dans son rapport. Dr. Farmer offre de faire un apport sur l'histoire de l'échelle musicale qui se trouve annexé au présent rapport ainsi qu'un autre, le « Risala Fl Elm al Angham » de Chahab el Din el Agami.

## Chapitre IV

4) Faire une statistique des plus importants manuscrits arabes traitant de la musique : ceux qui ont été publiés et ceux qui ont été traduits dans une autre langue, commentés et annotés.

L'énumération des plus importants manuscrits arabes traitant de la musique et signalant ce qui a été publié et traduit en d'autres langues avec annotations.

Des listes de manuscrits figurant dans les différentes bibliothèques ont été présentées par le Dr H. Farmer, M. Kamel Haggag Eff. et M. Salazar.

En outre M. le Baron Carra de Vaux, El Sayed Hassan Hosni Abdel Wahab et le Prof. Zampieri ont attiré l'attention de la Commission sur d'autres manuscrits.

La Commission a examiné et discuté toutes ces listes.

Le Prof. Salazar a déclaré que le Gouvernement Espagnol est disposé à faire cadeau au Gouvernement Egyptien de plusieurs reproductions photographiques des manuscrits se trouvant dans les Bibliothèques de l'Espagne, qui sont jugés utiles par ladite Commission. Le Professeur Zampieri a déclaré de même que la Société des Musiciens Italiens est disposée à présenter la liste des livres et manuscrits qui se trouvent dans la Bibliothèque du Vatican.

M. Naguib Nahas a montré une précieuse collection de reproductions photographiques de quelques célèbres manuscrits à la Commission qui l'a vivement remercié pour l'intérêt qu'il porte à l'art.

Les visites de la Bibliothèque par la Sous-Commission ont donné de bons résultats.

La Bibliothèque Royale a présenté à la Commission une liste des livres et manuscrits qu'elle possède.

La Sous-Commission a pu dans ses visites, identifier certains manuscrits portant des titres erronés.

Le Dr. Farmer a fait remarquer que de telles erreurs peuvent se trouver dans les Bibliothèques d'Europe et il a donné comme exemple deux livres se trouvant à la Bibliothèque Nationale de Paris attribués à Mohamed Ibn Zakaria al Razi, tandis que l'un d'eux n'est en réalité que l'ouvrage de Safi al Din intitulé « Al Adouar », et que l'autre est une épître intitulée « Elm Al Angham » de Chahab el Din el Adjamy.

Monsieur Kamel Haggag a donné un autre exemple, à savoir que « Kitab el Adouar » se trouvant à la Bibliothèque Royale et à l'Institut de Musique et attribué à Ibn

Sabin n'est en vérité qu'un ouvrage de Safi el Din.

La Commission désire mentionner que les deux ouvrages traitant de la musique écrits par Khalil Ibn Ahmed, le plus ancien des auteurs arabes, et qu'on croyait depuis longtemps en possession d'un musicien du Caire, n'existent pas du tout.

La Commission a décidé :

a) Que, bien que les listes demandées aient été faites, la préparation d'une liste encore plus détaillée est recommandable ; or, elle ne peut être dressée que si l'on possède les renseignements nécessaires. C'est pourquoi le Dr. Farmer et Mohamed Kamel Haggag Eff. ont été priés de faire après la clôture du Congrès une liste complète des manuscrits et de la remettre au Secrétariat Général du Congrès.

b) Les manuscrits qu'on a fait imprimer sont peu nombreux. En voici l'énumération :

1) « Risala al Charafia » par Safi el Din Abdel Momen. Un résumé de cet ouvrage a été imprimé en français, sans le texte original, par le Baron Carra de Vaux.

2) « Kitab al Moussika al Kabir » par Al Farabi. Cet ouvrage est traduit en français, sans texte, par le Baron d'Erlanger.

3) « Risala Fl Khobr Taalif al Aihan » par Al Kindi. Cet ouvrage est traduit en allemand avec textes et dessins et commenté par MM. le Dr. Lachmann et le Dr. El Hefny.

4) « Kitab Al Nagat » par Ibn Sinâ, traduit en allemand avec textes et commenté par le Dr El Hefny.

5 « Lissane El Dine al Khatib » et autres lettres marocaines traitant de la musique traduit en anglais avec textes et commentaires par le Docteur H. Farmer

liste est actuellement parvenue et a été mise à profit par la Commission.

Des listes d'ouvrages imprimés furent établies par le Docteur Farmer, Mohamed Kamel Haggag et le Colonel Pesenti. Après l'examen de ces listes la Commission estima devoir faire les suggestions suivantes :

a) Prenant en considération toutes ces listes, la Commission décide que des listes plus complètes soient établies par ses Membres après leur rentrée chez eux et s'être mieux documentés. Ces membres ont été priés d'établir des listes commentées d'ouvrages imprimés. Les listes des ouvrages en langue européenne seraient adressées à M. le Docteur Farmer et les listes des ouvrages en langue arabe à M. Mohamed Kamel Haggag.

Ces derniers ont été invités, chacun en ce qui le concerne, à établir une liste définitive des ouvrages occidentaux et orientaux et de les communiquer au Secrétariat Général du Congrès.

b) La Commission reconnaît que certains ouvrages sont surannés ou erronés dans leur conception de la musique arabe et de son histoire. La Commission pense en même temps que tous les ouvrages doivent figurer sur les listes parce qu'ils révèlent les degrés d'évolution des musicologues dans le domaine des études. C'est pour cette raison que la Commission recommande des listes commentées.

## Chapitre II

2) Que faudrait-il faire pour encourager la publication en arabe d'une étude scientifique des diverses périodes de l'histoire de la musique arabe.

La Commission a jugé nécessai-

re de fixer un champ d'étude vaste, à ceux qui s'intéressent à l'histoire de la musique arabe. Elle estime que non seulement les documents littéraires doivent être étudiés, mais aussi l'iconographie aussi bien que les spécimens d'instruments musicaux conservés dans les musées.

Les manuscrits littéraires seront traités avec détails dans le quatrième chapitre.

L'iconographie est d'une grande importance parce qu'elle confirme parfois la documentation écrite. La Commission a, par conséquent, désigné le Docteur Farmer pour visiter, avec le Rédacteur de la Commission, le Musée Arabe.

Deux visites furent faites au Musée Arabe et une autre au Musée des Antiquités Égyptiennes.

Douze dessins représentant des musiciens et des instruments musicaux datant du 4<sup>me</sup> Siècle de l'Hégire furent remarqués. Parmi ceux-ci se trouve la célèbre plaque en bois dont l'Institut de Musique Orientale détient une photographie. Des photographies de ces douze dessins furent demandées.

La Commission a par conséquent décidé :

a) Etant donné que les icônes, les dessins et sculptures sont d'une importance capitale et aident à étudier l'Histoire de la Musique la Commission recommande d'étudier tout ce qui se trouve dans les Expositions historiques et les Musées, tels que le travail du métal, du verre, de l'ivoire, les travaux qui représentent des dessins de musiciens et d'instruments musicaux, de leur composer un index et de les garder à la Bibliothèque Nationale.

b) Étudier les manuscrits photographiés dans le même but.

En ce qui concerne le meilleur moyen d'encourager la publication

des ouvrages scientifiques en langue arabe et de nature à faciliter l'étude de l'Histoire de la Musique, la Commission a étudié avec un soin particulier cette question et a proposé ce qui suit :

a) La Traduction en arabe du livre du Docteur Farmer intitulé « L'Histoire de la Musique Arabe » imprimé à Londres en 1929. C'est un des meilleurs ouvrages qui traitent de la musique arabe.

b) La Commission recommande que le livre de Mohamed Kamel Haggag Eff. intitulé « Kitab Al Mussiqua Al Charkiah » imprimé à Alexandrie en 1924 serve à l'enseignement en attendant un autre ouvrage, plus grand et plus détaillé.

c) La Commission trouve souhaitable d'écrire un ouvrage en se basant sur « Kitab el Aghani » de « Abi Farag al Asfahani » et « Al Fihrist de Ibn al Nadim », traitant de l'Histoire musicale jusqu'au III<sup>e</sup> siècle de l'Hégire. Cet ouvrage contiendra ainsi l'Histoire des chanteurs, des musiciens, des compositeurs et des auteurs de musique durant l'apogée de la musique arabe.

La Commission croit qu'un ouvrage de cette nature sur la grandeur de l'ancienne musique arabe, encouragera cette génération à imiter leurs illustres ancêtres.

d) La Commission ayant remarqué que la 8<sup>ème</sup> question de la Commission des Instruments propose la création d'un Musée pour les Instruments musicaux, elle décide de coordonner les décisions des deux Commissions.

e) La Commission recommande de faire figurer sur le programme d'étude de l'Institut de Musique Orientale et des Instituts similaires, l'enseignement de l'Histoire de la Musique Orientale et spécialement celle de la musique arabe.

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

**DIRECTION:**  
22, Avenue Reine Nazil  
Tél. 56839  
Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



**ABONNEMENT**  
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an  
Pour l'Etranger: P.T. 60 par an  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

No. 8. 1ère Année.

1er Septembre 1935. P.T. 2.

## Rapport Général sur les travaux de la Commission d'Histoire et des Manuscrits

La Commission d'Histoire et des Manuscrits a été chargée d'étudier les questions suivantes :

1) Faire la liste des ouvrages orientaux et occidentaux qui traitent de l'histoire de la musique arabe.

2) Que faudrait-il faire pour encourager la publication en arabe, d'une étude scientifique des diverses périodes de l'histoire de la musique arabe ?

3) Préparer un rapport traitant de l'échelle musicale arabe et des différentes phases de son évolution.

4) Faire une statistique des plus importants manuscrits arabes traitant de musique : ceux qui ont été publiés et ceux qui ont été traduits dans une autre langue, commentés et annotés.

5) Quels sont les ouvrages qui n'ont pas encore été publiés et comment les imprimer ?

6) Cette publication profiterait-elle à la musique dans les pays de langue arabe ?

La Commission d'Histoire et des Manuscrits a tenu sa première séance le 15 mars 1932.

Elle a élu Président le Docteur Farmer et M. Mohamed Kamel Haggag, Secrétaire.

La Commission a tenu 8 séances plénières et 6 séances de sous-commission.

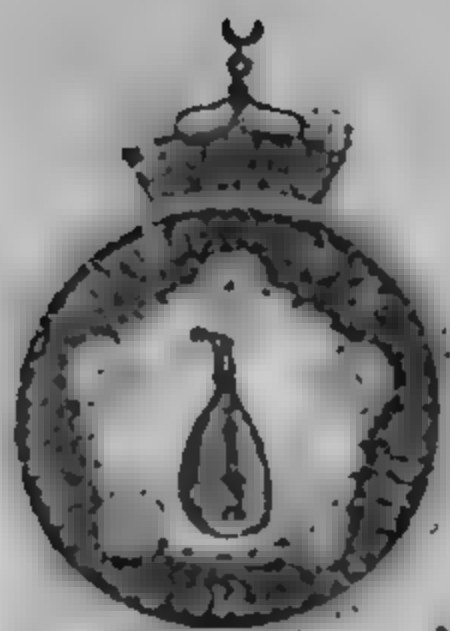
La Commission a l'honneur de soumettre à l'approbation du Congrès le rapport suivant :

### Chapitre I

1) Faire la liste des ouvrages orientaux et occidentaux qui traitent de l'histoire de la musique arabe.

La Commission a spécialement retenu l'attention de la Commission. Dès le début, il a été jugé nécessaire de faire une visite à la Bibliothèque Nationale. A cet effet, une Sous-Commission comprenant MM le Docteur Farmer, Mohamed Kamel Haggag et El Sayed Hassan Hosny Abdel Wahab fut constituée. Des ouvrages et des manuscrits furent consultés à la Bibliothèque Nationale et certains livres furent prêtés par celle-ci à l'Institut de Musique Orientale aux fins d'être consultés ultérieurement par la Commission. En outre, des dispositions furent prises pour mettre à la disposition de la Commission une liste complète des ouvrages existants et qui traitent de la musique arabe. Cette



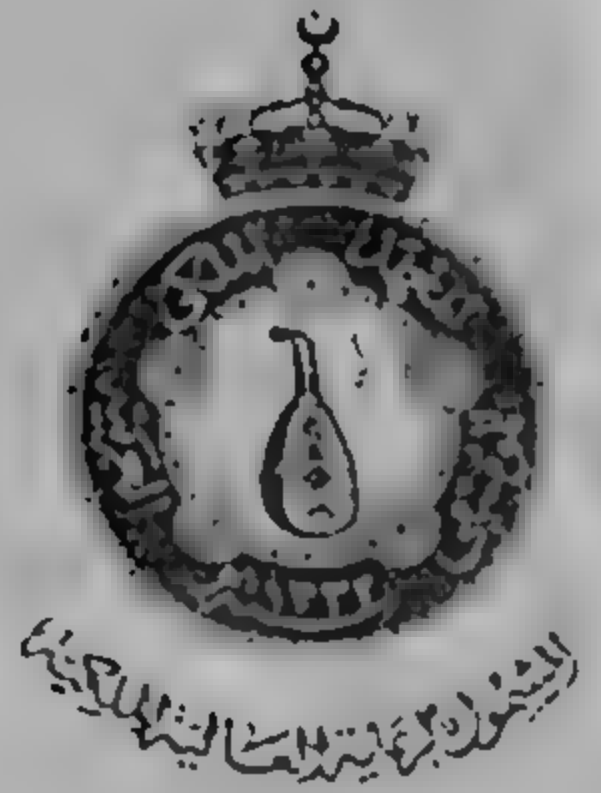


HAUT PATRONAGE DE S. M. LE ROI

# *Mesique*

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY PH.D



الكتاب  
مكتبة  
الكتاب

لجنة النشر والكتاب  
الكتاب





العدد ٢٠ ملها

العدد التاسع

القاهرة في ١٨ جماد آخر سنة ١٣٥٤



العدد ٢٠ ملها

السنة الاولى

١٦ سبتمبر سنة ١٩٣٥

الموسيقى

مجلدات الموسيقى

تصدر نصف شهرية مؤقتة

لبنان حال المعهدة الملكية للموسيقى العربية

رئيس التحرير المسؤول : دكتور محمود احمد الحفني

كلب المحرر

معاً هدا الموسيقى  
لنا ولناك

الاشتراكات

الإدارة

٥٠ قرشاً ماغاد فيل القطر المصري سنة

٨٠ " خارج " " "

الاشتراكات تغرس عليها مع الادارة

٢٢ شارع المسكة تانزى - مصر

تليفون رقم ٥٨٦٨٩

العنوان التلغرافى افان

كم من شباب مصر من ينزع به طلب العلم إلى بلد  
طروح ، وكم منهم من تنأى به النوى إلى دار غربة  
ومكان سحيق ، يتجافى جنبه عن وثير الفراش ، ودفيء  
الدثار .

وطلب العلم ، كان وما يزال ، سفينة الدأب والكد ،  
ومركب الجهاد والاضطلاع ، فإذا ينبغي لهؤلاء الشباب  
أن يُعدّوه لبلادهم بعد أن يرد الله غربتهم ، وينالوا من  
العلم النصيب الأوفر ، والحظ الأوفى ؟

أدنى ما تتناول له البلاد من الطمع فيهم أن يُجدّوا  
في الأمر ولا يفترّوا في التنبيه إلى الأخذ بخير النظم  
والأوضاع التي أفاد منها الشعوب والمجتمعات التي تحلّوا  
العلم في ربوعها وتعلموا من مشاربتها .

هذا واجب يفرضه حب الوطن وتقديسه ، والبر  
به ، والوفاء بحقوقه ، وهو واجب يستحيل إغفاله أو  
التلوى عنه ، وإلا انقطع الرجاء في الإصلاح ، ورجع  
بنا اليأس إلى دار هوان .

في هذا العدد

الصوت الانساني في دور الشبوحه

بحث في المقامات

مبادئ الموسيقى النظرية

التحية « نشيد »

الله في علاه « نشيد »

في عالم الموسيقى

الاذاعة

رواية المجلة

مقطوعات موسيقية

للمرحوم سيد درويش

معاهد الموسيقى :

هنا وهناك

الالات الوترية في الدولة الحديثة

ولم الناس بالقديم

ساعة مع رفقة راحلة

سيد درويش

حديث عن مؤتمر الموسيقى

والاسطوانات التي سجلها

النشيد القومي الرسمي

نواذر ومكاهات

تقرير لجنة الاتلات بمؤتمر الموسيقى

تقرير لجنة المقامات والايامع والتأليف

بالمؤتمر

القسم الفرنسي

هذه معاهد الموسيقى في بلاد الغرب ، أذكر منها على سبيل المثال ، المعهد العالي للموسيقى ببرلين :  
ما هي موارده ؟ وما وسائل حياته ؟ سستمعون حديثاً عجيباً . هذا المعهد العالي حكومي . وهذه الصفة وحدها  
تؤطر أمره ، وتكفل له العصمة والسلامة ، وتضمن للمستغلين فيه ، أساتذة وطلاباً ، لئان العيش ورخاءه .  
فهل اكتفى الشعب الألماني بهذا ، وارتضى له هذه الكفالة الحكومية المضمونة ؟ كلا . . . إنما حبس عليه  
المحسنون من الأثرياء ، والمهتمون بالنهضة الموسيقية من الموسرين ، أوقافاً تدر عليه جزيل الخير ، وتقويه غوائل الضير  
عجيباً ! وهل المعهد الذي تتولاه الحكومة في حاجة إلى هذه الرعاية الشعبية السامية ؟ قد لا يكون بالمعهد حاجة ،  
إنما يريد الشعب أن يستوفر للمعهد الغنى والسمة ، فإن به طلاباً مُصْغِرِينَ من أهل العسرة والفاقة ، يجب أن  
يُخصب عيشهم ، ويُمرع جنابهم ، ويسعفوا بحاجتهم ، حتى يظفروا بنجح الطلب والتحصيل ، ويستكملوا دراستهم  
وثقافتهم ، وفيهم النوابغ العبقريون .  
وهذه الأوقاف محبوس بعضها على وفاء المصاريف المدرسية عن الطلبة الفقراء ، وبعضها محبوس على عيالتهم  
ونفقات عيشهم ، وكفالة لوازم حياتهم .

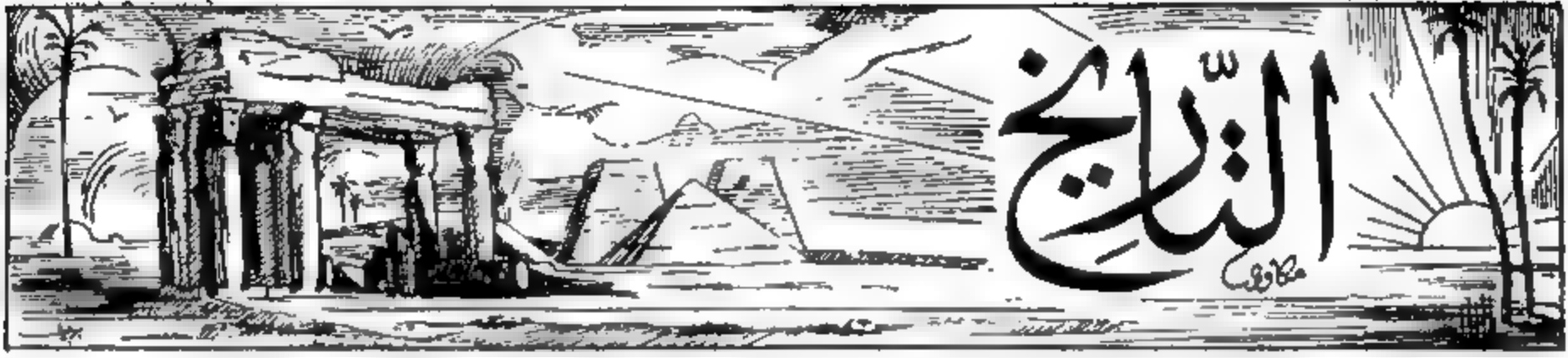
والمطرب المعجب في هذه الأوقاف والحبوس (١) أن بعضها وقف على نفقات غسل ملابس الطلبة ، أو صرف قطع  
الصابون لهم ، أو تمويلهم بالحلوى وما يتصل بها . ذلك بأن الحكومة تتكفل بنفقات التعليم ، والشعب يكفل عيش المتعلمين  
هذه معاهدهم ، وهذا شأن أهل اليسار معها ، فأين منها معاهدنا وموسرنا ؟  
إسمعوا أيضاً عجيباً ! فأما معاهدنا الموسيقية ، فأصدق ما ينطبق عليها قول ذلك الصوفي الذي سئل : من أين  
رزقك ؟ فقال : من خلق الرحي يأتيها بالطحين ، ! ! فهي على باب الله . لاهي حكومية تتولى الحكومة الأنفاق  
عليها وتضمن لها العصمة والسلامة ، ولا هي عما يشعر بوجوده أغنيائنا وأهل النعمة المرتاشون .  
حياة المعاهد الموسيقية في مصر في مهب الرياح ، فهي لا سند لها إلا جهود مديريها والقائمين على أمرها ،  
وهؤلاء يلقون الويل مما يحل بهم من الزعازع والشدائد .  
وهب أن واحداً أو اثنين من هذه المعاهد تدمرها الحكومة بمعونة مالية ضئيلة من بنود التعليم العام ومن  
نقود المراهنات . فهل في هذا ما يوطد أركانها ويقيم دعائمها ؟  
وهب أن هذا ، يقوم ، في عناء ومشقة ، بنفقات التعليم وما يتصل به من كتب وأدوات وآلات ، فمن  
يكفل حياة الطلاب ، ويضمن لهم رخاء العيش ؟  
النبوغ والعبقرية من مواليد الأكواخ ، فإذا أحسن الأغنياء القيام عليها ، وتعهدوها بالبر والأسعاف كانت  
للوطن عماداً ، وللعلم سناداً .

كم من ذكاء وقاد ، يخفي ضياه العمر ، وكم من نجابة مزهرة يانعة يذبلها الأملاق والمأفة . ولو أصابت  
حظها من العهاد والرى لأخصبت وملأت الأرض بركة وخيراً .

أيها السادة المحسنون : بعض تفكيركم لمعاهد الموسيقى في مصر ، فوالله أن توجهتم إليها بالاحسان ،  
وحبستم عليها بعض خيراتكم ، لتند تنشئون نشأً صالحاً . وتنبئون نباتاً حسناً ، تجزون عليه الجزاء الأوفى ،  
فليس بين الأعمال الصالحات عمل يضمن بقاء الفخر . وخلود الذكر ، خيراً من البر بالوطن وبنه ، وناشتته وأهليه .

وكثير محمود محمد الجفني

(١) جمع حبس بالضم وهو ما وقف .



## موسيقى الدولة الحديثة

### الآلات الوترية

تحدثنا في العدد الماضي عن نوعين من هذه الآلات . هما : العود والكنارة ، وتحدث اليوم عن النوع الثالث من الآلات الوترية التي استعملتها الدولة الحديثة وهو آلة الجنك أو الصنج :

#### ٣ - الجنك أو الصنج

ليس هذا النوع جديداً في مصر ، فأن ظهوره لم يبدأ بظهور الدولة الحديثة كما اتفق لآلى العود والكنارة ، إنما الجنك آلة قديمة عرقها مصر في الدولة القديمة ، بل وكانت آلتها الوترية الوحيدة ، على نحو ما يبينه آتفا .

كبرت آلة الجنك في الدولة الحديثة وزاد حجمها على ما كانت عليه أولاً . وكبر صندوقها المصوت . وأرقي عدد أوتارها حتى تراوح بين التسعة والثلاثة عشر والأربعة عشر ، وفي بعض الأحيان بلغ التسعة عشر وترأ

ولما كثر عدد الأوتار . وخيف اللبس عند استعمالها ، صنعت الأوتاد التي تثبت فيها الأوتار . وهي بمثابة المفاتيح في الآلات الحديثة . من لونين : الأبيض والأسود . على التوالي . وكانت الأوتاد البيضاء تصنع من العاج ، والسوداء من الأبنوس . وهذه هي الحال تماماً في مفاتيح البيانو الحديث ،

وفي عهد تحتمس الثالث رأينا آلة الجنك نفسها كثيراً ما تصنع من الأبنوس . ونحلي بجلى من الذهب ، والأحجار الكريمة . وأرقى ما وصلت إليه صناعة هذه الآلة كان في الأسرة العشرين .

تشهد بذلك صورة آلين من هذا النوع ، الصورتان الأولتان من اليسار في مجموعة الآلات الملونة بالصفحة المقابلة ، ، من نقوش هذه الأسرة بمقبرة رمسيس الثالث ، وهما أكبر حجما من الإنسان ، غنيتان بالزخارف ، ينتهي صندوق إحداهما برأس أبي الهول لابسا التاج المزدوج ، تاج الوجه البحرى وتاج الوجه القبلى ، وينتهى صندوق الثانية برأس إحدى الآلهة يعلوه تاج الوجه البحرى  
وجميع أنواع آلة الجنك التى عرفناها فى الدولتين القديمة والوسطى ، كانت كلها من نوع الجنك المنحنى ، أو الجنك المقوس ، وهو النوع الذى يكون مجموع رقبته وصندوقه المصوت على شكل قوس . وأما فى الدولة الحديثة . فانا نرى إلى جانب هذا النوع الذى ذكرناه ، أنواعا أخرى متعددة ، أخصها :

#### الجنك ذو الحامل



صورة ١

وليس هذا فى الحقيقة نوعا جديدا ، بل هو نوع من الجنك المتقدم ، المنحنى ، إنما يمتاز بأن يرتكز صندوقه المصوت على حامل يمنع اتصال الصندوق بالأرض اتصالا مباشرا . وهذا الحامل إما أن يكون جزء من الآلة مثبتا فى صندوقها ، وإما أن يكون جزء منفصلا عنها توضع الآلة فوقه أثناء العزف بها ، صورة ١ ، والصورة الأولى من جهة اليمين فى مجموعة الآلات الملونة بالصفحة المقابلة ، .

#### الجنك الزاوى

وهو نوع تتصل الرقبة فيه بالصندوق المصوت على شكل زاوية قائمة فى الغالب ، وتؤلف هذه الآلة مع أوتارها شكل مثلث ، ويكون صندوقها المصوت فى أثناء الاستعمال موازيا للعازف ، والقاعدة أفقية له تثبت فيها الأوتار ، صورة ٢ ، .

وقد رأينا هذا النوع الزاوى لأول مرة فى الفرق الموسيقية الآسيوية الخاصة بأمينوفيس الرابع فى الأسرة الثامنة عشرة .

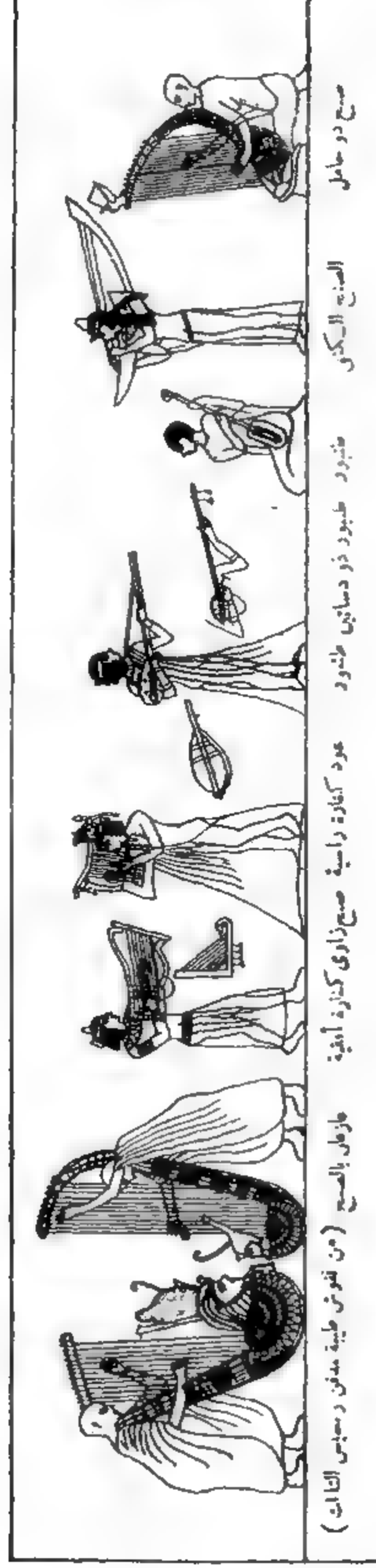
وفى عهد ملوك سايس فى الأسرة السادسة والعشرين ، نرى الزاوية حادة ، وقد زاد عدد الأوتار إلى ٢٢ وترًا ، وأوتاد الأوتار مصنوعة من العاج والأبنوس على نحو ما قدمنا .



صورة ٢

وقد وقفنا إلى مشاهدة هذه الآلة فان واحدة منها محفوظة فى اللوفر .

صَوْرُ التَّلَاحِجِ الْمُسَيَّنَةِ  
 لِلتَّكْنُوذِ وَتَحْوِذِ الْخَلْقِ فِي  
 مَوَاقِعِ قُرْآنِهِمْ بِإِذْنِ الْمَلِكِ الْوَلِيِّ  
 لَمَلَايِكَةِ الْوَسْطِيَّةِ



(مَنْعُورُ الطَّبِيعِ كَمَنْعُورَةٍ)





## الجنك الكتفى

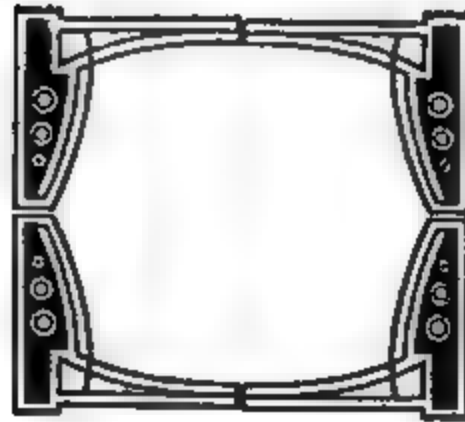
وهو نوع يحمل على الكتف في أثناء العزف به . صندوقه المصوت كشكل القارب ، تخرج رقبته من أسفله ، وتحمله العازقة به على كتفها اليسرى ، بحيث يكون الصندوق المصوت جهة الأمام والرقبة جهة الخلف . وتستعمل اليدان معا في الضرب ، كما هو الحال في استعمال جميع أنواع هذه الآلة . الصورة الثانية إلى اليمين في مجموعة الآلات الملونة . . ويرجع عهد استعمال الجنك الكتفى إلى الدولة الوسطى ، إلا أن استعمال هذا النوع لم ينتشر إلا في الدولة الحديثة . ولصعوبة حمل هذه الآلة . وصعوبة استعمالها ، لا يركب عليها غير ثلاثة أوتار في العادة ، وفي النادر أربعة . وقد عثر على آلة واحدة ذات خمسة أوتار محفوظة بالمتحف المصرى بليفربول ، ولكن هذا شيء استثنائي .

## ملاحظة هامة

من المهم جداً ملاحظة أن العازف بآلة الجنك ، على اختلاف أنواعها ، منذ الدولة الوسطى كان يستعمل يديه معاً في الضرب في وقت واحد على وترين مختلفين ، وتخرج نغمتان معاً هما ، كما تدل النقوش ، القرار والجواب ، أو القرار والرابعة ، أو القرار والخامسة . ويستخلص من ذلك أن المصريين ، منذ حوالى سنة ٢٠٠٠ قبل الميلاد ، لم تكن موسيقاهم ذات التصويت الواحد . بل كانت موسيقى يدخلها نوع خاص من تعدد التصويت ، لا يزال حتى اليوم مستعملاً في بعض آلات الموسيقى العربية ، وهذه هى الخطوة التمهيدية التى بنت عليها أوربا علم الهارمونى الذى هو أساس موسيقاها .

\*\*\*

وإذ قد اتينا من عرض جميع أنواع الآلات الوترية في الدولة الحديثة فقد أثبتنا - إتماماً للفائدة - لوحة ملونة شاملة لجميع أنواع الآلات الوترية التى عرقها مصر قديماً .



# أرب الموسيقى وفلسفتها

## ولع الناس بالقديم

أياتنا يحاكون بها مذهب الشعراء الأقدمين وينسبوننا إلى واحد منهم ثم يجيئون أحد الرواة المتعصبين للقديم فيشدونه إياها فيطرب لها . ويهيم بها ، حتى إذا غمرته النشوة فجأه الشاعر العايب بأنها له فيغضب ويعود في حكمه متمحلاً المعاذير .

وكذلك كان فحول المغنين في زمن الأمويين والعباسيين يتعصبون للمغنين الأقدمين أضراب معبد وابن جامع ولا يلحقون بهم أحداً من أهل العصر وإن كان أفضل منهم صناعة وأجود منهم أداء .

يل لقد أثر عن إسحاق بن إبراهيم الموصلي أنه سئل عن لحنين في صوت واحد أحدهما له وثانيهما لحن قديم : أيهما أفضل فذهب إلى تفضيل اللحن القديم على لحنه ، وقد خالفه النقاد في ذلك وأثبت أبو الفرج الأصفهاني أن لحن إسحاق أفضل من اللحن القديم معزراً رأيه بما دلت عليه الشواهد من أنه إذا كانت هناك لحنان في صوت واحد فلا بد من أن يتغلب أحدهما على ثانيهما فيولع الناس بالحسن منهما ويهجرون القديم ، وليس في يد الناس من اللحنين اللذين عناهما إسحاق غير لحنه هو ، فأما اللحن الثاني فقد نسي ولا مظهر له إلا في الكتب . قال :

« ولكن إسحاق لا يدع تعصبه للقديما . »

فها هو إسحاق شيخ الصناعة وغرهما في القديم

أكثر ما تسمعه حين تتوسط حلقة من ذوى الأسنان ، ودار الحديث حول الغناء ، هو الحسرة البالغة على من مات من أهل الفن والتفجع على عهدهم الزائل واللهفة الشديدة على سماع واحدة من « آه » المرحوم عبده أو « ياليل » فقيد الفن الشيخ يوسف أو تقاسيم المرحوم عثمان .

وقد يذهب بعض الشيوخ في الغلو مذهباً يصرفه عن الأنصاف ويدفعه إلى القول بأن ليس أحد من المعاصرين ، وإن ذاع صيته وطبقت الآفاق شهرته ، مقارباً لشيوخ الفن الأقدمين أو مدانياً لهم ، وأين من ذلك الغناء الممتع الجميل ، عبث الصبيان ولغو المجددين ؟ ومع أن هناك غلواً شديداً في الحكم ، وسرفاً بالغاً في التقدير إلا أنه يشفع فيه أن هذه الظاهرة ماثلة في جميع الفنون لا في الغناء وحده . والذين قرءوا تاريخ الآداب العربية يعلمون أن رواة الشعر وتقدته كانوا يتعصبون للأقدمين وينخسون المعاصرين قدرهم ، ولهم في ذلك نواذر كثيرة وطرائف ممتعة . وقد حدث كثيراً أن كان الشعراء المعاصرون يعبثون بهم فيقولون

والحديث تغلب عليه هذه النزعة وتطغى عليه حتى تؤثر في حكمه لا على نفسه فحسب بل على غيره كذلك . وهناك من الشواهد التي تحمل أثر هذه النزعة ما لا يحصى .

\*\*\*

وإذ كانت هذه الظاهرة النفسية عامة في الفنون ومنتشرة مع طبائع الناس في القديم والحديث فإن على الباحث أن يعترف بها ولا بأس من أن يتلمس منشأها ويتحسس من حوافرها ، غير حائق عليها أو متبرم بها فإن من الطبائع ما لا سبيل إلى تقويمه أو تحديه .

ومن الحق أن نقرر أن هذه الظاهرة غالبية على الشيوخ وهي أكثر تحكماً فيهم منها على الشبان . ولما كان الشبان سيصلون يوماً ما إلى الشيخوخة فإنهم حين يتقدم بهم العمر سيلزمون سنة الشيوخ من التعصب للمغنين الذين عاصروا أحداثهم وشفقوا آذانهم أيام الشباب .

وإذا تسلسل بنا البحث إلى هذه النتيجة فأنا لا نجد حرجاً في القول بأن تعصب المرء للمغنين الأقدمين إنما هو نوع من الأنانية الشخصية ، وضرب من ضروب حب الذات ، وأثر من البكاء على الشباب ، والحنان إلى أيامه الناضرة وذكرياته الطيبة .

فالشباب زينة الحياة ، وبهجة الدنيا ، وأنس النفس وأنفس متاع في الوجود ، وقديماً قال الشاعر .

ما كنت أوفى شبابي كنه قيمته

حتى مضى فإذا الدنيا له تبع

وظاهر أن ذكريات الشباب هي أعز شيء على الشيوخ . فإذا كان هناك ما يحرك هذه الذكريات من شجر أو طرب هاجت النفس وانقلبت إلى الماضي تغلب

صفحاته وتستعيد حوادثه متلصة فيها العراء من عمر مضى وحياة شارفت الانتهاء ، وهناك لا تعدل بشيء من ذكريات الشباب شيئاً مهما جل وعلا . ذلك أن هذه الذكريات قد ارتبطت بالشباب وصارت جزءاً ثابتاً منه لا يريم عنه فكاكا .

فإذا قال الشيخ إن فلاناً من المغنين الذين عاصروا شبابه لا عوض منه ولا كغناء له وإن هؤلاء المغنين المحدثين لا يلغنون شيئاً من شأوه ولا يدانونه في الصناعة وحلاوة الصوت ولذة الإيقاع ، فأغلب الظن أن حكمه فيما يتصل بذاته صحيح ولا سبيل إلى إقناعه بالخطأ أو إرادته على التحول والانتقال إذ كان إنما يصدر عن نفس تستملى حكمها من ذكريات الشباب وروابطه المقدسة ، وهو حين يقضى بالحكم إنما يستوحى عصره الذهبي ويتعصب لشبابه الزاهب ، وهو أعز شيء في الحياة .

وهناك تعليل آخر لهذه الظاهرة أو لجزء منها ، وهو سائل فيما تحذره المعاصرة من التنافس والتحاسد ، وأكثر ما يكون ذلك بين أرباب المهنة أنفسهم . فقد يدفع الواحد منهم حسده لزميله على الانتقاص من الفن الحاضر جملة والأشادة بالماضي وأهل الفن القديم ليقض من قدر زميله ويبين أن الصناعة الحاضرة لا تعد شيئاً مذكوراً إلى الصناعة القديمة . وإن كان الواقع يقرر عكس هذا ويشهد بأن المعاصرين من الفنانين قد أربو على أسلافهم وجاءوا في الصناعة بما لم ينهياً للذاهبين الراحلين .

ولقد جاء تسجيل الغناء بواسطة الفونوغراف والأشرطة الحاكية ضربة على المنعصين للقدماء فإن الذوق السليم لا يخطئ الحكم عند سماع الغناء القديم والغناء الحديث أيهما أفضل ، وأيهما أدنى صلة بالفن ، وأشد تصويراً للعواطف ، وإشباعاً للنفوس .

## ساعت مع رفقة راجدة

باقية تسر السامعين ، ولأنهم لم يكونوا في حياتهم على الأرض هملا بل كانوا منتفعين نافعين . وكنت أتمنى لو أنهم ينفعنا من نعمات الآخرة وقد صفون من كثافة المادة فنعم في الدنيا بشيء من نعيم الآخرة ، ولكن خيل إلى أني سمعتهم يحبن وحسبك الموسيقارون من أهل الدنيا ولا تكن من العاجلين ، واعلم أنك عما قريب يتنا ومنا ولك يومئذ ما تريد فمعها يطل عمرك فلن يبلغ بعض طريقة عين أولمحة فكر من هذا الأبد ، وانك لا تحتمل سماع موسيقى الخلود ، فكل طاقة وحدود.

فسلام على أولئك الذين مابقت منهم عين تطرف ولا قلب يخفق ولكن لا يزالون يغنون ويعزفون ... و سلام على ذلك الذي انتزع من الموت بعض أصوات الدارجين.

فلقوس عبر المير مصطفى

انقطعت الآن آخر نفثات لحن مات مؤلفه وعازفه بالمكان سمته بعيد أغنية مات كل من اشترك فيها . فقد مات ملحنها وعازفها وشادها . وكانوا جميعاً من جيل سابق لجيلي هذا فلم يكن إلى سماعهم سبيل ، ولكن الحاكى وهو أحد أعاجيب هذا الزمان الذي جاء به «تومس أدسن» قد أبقى لنا صوت من خلا منه المكان . كذلك مات تومس صاحب هذه الأعجوبة العظيم . وحتى علامة هاتين الاسطوانتين قد اختفت من عالم الوجود . كذلك هما قد نفذتا من الأسواق إذن يكاد يكون كل من اشترك فيهما قد أودى ومات (١) .

وقد ملكنى ساعة الطرب أى طرب ، لأن لحناً يصنعه «سهلون» ويلعبه «واغنية يلحنها عثمان» ويغنيها عبد الحى فى ساعة صفاء ، ويعزفها مع عبد الحى سهلون ومحمد ابراهيم جديران بالتطريب . ويزيد هذا الطرب الشعور برحيل هذه الرفقة العزيزة من رفق الطرب إلى مجاهل الغناء .

حسبت هذه الرفقة الناعمة قد بعثت من المات ، فقد كانت كذلك أيام الحياة . بل حسبتى من غير أهل هذه الحياة الدنيا فأنا مع الناعمين على ربوة من ربا عليين . بل أنا أسمع من الحاكى هذه الاغنية العذبة ثم «هذا اللحن» البرى عن اللحن (٢) ، وكأن أرواح أدسن وعثمان وعبد الحى وسهلون و ابراهيم قد استحضرتن الانغام فحنن فى جو الغرفة هائيات لأن آثارهن حين كن بالأجساد لا تزال

(١) اللحن هو «نسيم ر» والاسم من النغم «عراق» وهو «لسان الدمع» ونادىها السيد محمد الدرويش لا أعلم أميت هو أم لا يزال فى قيد الحياة . والاسم فى ثلاثة وحوم من اسطوانتين هى زونوفونو Disque Zonofono .

(٢) هذا التعبير مقتبس من بيت أبي العلاء .

ونادية فى مسمى كل قينة

تفرد باللعن البرى عن اللحن

# إسلام الموصي

## سيد درويش حياته وفننه الذكرى الثانية عشرة

١٧ مارس سنة ١٨٩٢ - ١٥ سبتمبر سنة ١٩٢٣

حياته :

ولد سيد درويش بالأسكندرية في يوم ١٧ مارس عام ١٨٩٢ من أبوين فقيرين ، ألقاه في طفولته بأحد الكتاتيب ثم بمدرسة شمس المدارس وكانت ، يومئذ بقسم الجرك . فكان من حظ الطفل أن أحست نفسه في هذه المدرسة أول بواذر الفن . ذلك أن أحد ضابطها ، نجيب افدى فهمي ، كان مشغولاً بالموسيقى فاهتم بتعليم التلاميذ بعض الأناشيد لألقائها في الحفلات التي كانت تقيمها المدرسة . ولقد أظهر سيد درويش ، الطفل ، تفوقاً ظاهراً في إلقاء تلك الأناشيد لفت إليه الأنظار .

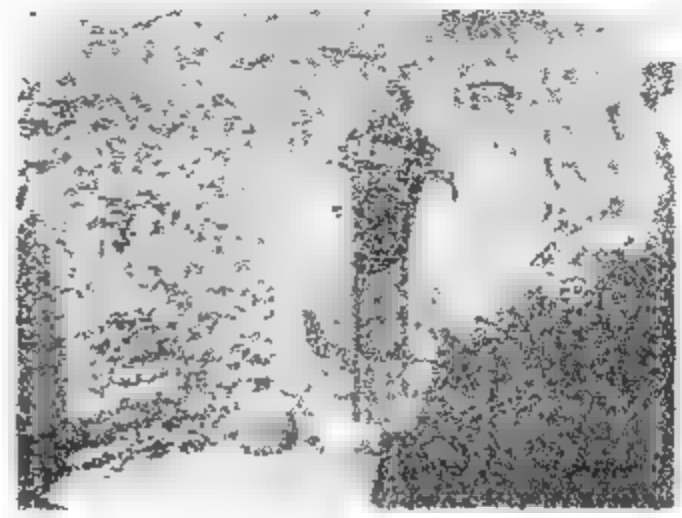
ولما شب الطفل إلى الثالثة عشرة من سني عمره اشترك ، لأول مرة ، مع فقيهين في إحياء حفلة عرس أقيمت بجوار تلك المدرسة على طريقة المولد النبوي ، فكان الفتى موضع إعجاب الجميع ، وتبدأ له العارفون بمستقبل فني كبير .

ثم مات والده ، المعلم بحر ، وكان صاحب ورشة نجارة ، والغلام لا يزال يطلب العلم بتلك المدرسة . ولكن فقره أرغمه على تركها .



بدأ يداور الدهر ويعالجه ويكد لكسب قوته وقوت أسرته ، فاشتغل بصناعة البناء . ولما تزوجت أخواته التحق بالمعهد الديني بالأسكندرية ، وكان يعوله يومئذ أخواته

المتزوجات بمساعدة أزواجهن ، وفي أثناء وجوده بالمعهد  
الدينى كان يحى بعض حفلات الأفراح وليالى المآتم  
ليكسب مايساعده على العيش . وهنا ظهر نبوغه الموسيقى  
ولاح في الأفق أنه من الموهوبين . غير أنه لفقره لم  
يتمكن من تلقى أصول الفن على أحد أساتذته فتنع  
بالمثابرة على الاحتكاك بهم والاقتراس منهم إلى أن فكر  
« سليم عطا الله صاحب فرقة تمثيلية بالأسكندرية » أن  
يضم الشيخ سيد إلى فرقته كمطرب لها ، ورحل مع الفرقة  
إلى الشام وهناك تلقى فن الموسيقى على أحد مشاهير  
رجالها واسمه « الموصلى » ومكث بسوريا خمس سنوات  
ظهر فيها نبوغه الموسيقى على أتم وجهه ، ونال شهرة  
عظيمة بين رجال الفن هناك .



المرء الذى ولد به سيد درويش - كوه الدكة

ثم عاد إلى الأسكندرية وأقام حفلة بأحد مقامها حيث  
ألقى فيها دوره النكريز « ياللى قوامك يعجبني » وعرض  
بعض مقطوعاته التى لحنها ومنها

تهمونى فى حبك تهمونى

الله يحازيهم ظلمونى

وكان ضمن من حضروا هذه الحفلة حضرة صاحب  
العزة « مصطفى رضا بك » فأعجب به كثيراً وتنبأ له بمستقبل  
كبير زاهر .

منذ تلك الليلة ظهر الشيخ سيد فى الأسكندرية كفن  
محترف ، وبز جميع محترفى هذه المدينة . ولكنه بعد فترة  
قصيرة عاد إلى الشام ومكث بها حوالى سنة رجع بعدها  
وهو يعزف بالعود كأمر من يعزفون به .

ولكى يتمكن من إظهار نبوغه فى جو أوسع من جو  
الأسكندرية نصح له معارفه بالرحيل إلى القاهرة ، وكان  
العامل القوى فى تشجيعه على ذلك حضرة صاحب العزة  
مصطفى رضا بك ، فحضر إليها وتم الاتفاق بينه وبين الأستاذ  
جورج ايض على الالتحاق بفرقة التى ألفها إذ ذاك لتعمل فى  
مسرحه الخاص . وكان الشيخ سيد يتقاضى وفاق هذا الاتفاق  
مرتباً شهرياً قدره عشرون جنيهاً ، وكانت أول رواية تمثيلية  
لحنها للفرقة هى ( فيروز شاد ) .

وفى أثناء قيامه بلحن هذه الرواية كلفه الأستاذ نجيب  
الريحانى بعض « فرديات » له . ثم اتفق معه نهائياً على الالتحاق  
بفرقة بأجر شهرى قدره مائة جنيه ، وهى قيمة لم يصل  
إليها ملحن معاصر . وقد بلغ دخله الشهرى ثلاثمائة جنيه .

ثم تألق نجمه فى سماء الفن ففهم جميع الفرق التمثيلية  
بألحانه وأصبحت تتسابق تلك الفرق فى إرضائه لحبسه  
على التلحين لها .

وأخيراً فكر فى إنشاء فرقة خاصة به يتمكن فيها من  
إظهار فنه بمطلق حريته ، ويتحلل من مضايقة أصحاب الفرق  
ومن قيودهم . وقد تم له ذلك وتألقت الفرقة ، غير أنها  
للأسف لم تعمر طويلاً ولم تخرج غير روايتى « شهبو زاد »  
و « البروكة » .



كتاب حسن حلاوة وهو الذى التحق به سيد درويش في طفولته

يفسح لنفسه مجالاً يتسع لعبقريته ولا يضيق بابتكاراته  
فظهر في الموسيقىات الأخرى واقنوس من أساليبها ما تمكن  
بنوعه من تمصيره، فأدخل الهارموني في الآلات والغناء.

كان سيد درويش يقدر الموسيقى الغربية حق قدرها  
كلفاً بسماعها . حتى لقد حاول . في كثير من الأحوال  
مزج الفنين فكانت قوة فه تمكنه من صياغة ما يريد  
فنّاً شرقياً لا أثر فيه للعجمة .

من مفاخر سيد درويش نقاء حسه، وسرعة تأثره بما  
يسمعه من الموسيقىات الجيدة . فإنه على أثر سماعه أوبرا  
« تانهايزر » تشرب روح فاجار وتجلت آيته في لحن مارش  
افتتاح رواية « كليوبترا » . كما تأثر في كثير من ألحان رواية  
« البروك » بألحان رواية « لاسكوت » . وكان قد حضرها في  
الكورسال . وقد تأثر في ألحان « شوزاد » بموسيقى فاجنار  
أيضاً فظهر تأثره بهذه الموسيقى في القسم الأول من لحن  
« أنا المصرى كريم العنصرين » . ولكنه احتفظ في جميع  
الألحان بطابعه العربى المصرى .

وفي صيف عام ١٩٢٣ غادر القاهرة للألكندرية كعادته  
كل عام حيث أحيى عدة حفلات في مسرح كافيه ريش  
وبعد انتهاء إحدى تلك الحفلات شعر بوعكة أرقته نحو  
سنة عشر يوماً ثم قضت عليه في ١٥ سبتمبر سنة ١٩٢٣  
في منزل شقيقته بمحرم بك ، تغمده الله برحمته وأسكنه  
فسيح جناته .

فنه :

يستحيل علينا أن نلم بنواحي فن سيد درويش في  
هذه المجالة، وإنما نعرض فيها لأهم مميزاته . لعلنا نتمكن أن  
يبرز له صورة جليلة منه .

الظاهرة البارزة في تلحين الشيخ سيد هي مطابقة تلحينه  
لروح القطعة وجوها . وهذه الظاهرة جعلته جديراً أن  
يسمى المجدد الحقيقى الذى خلق الموسيقى المسرحية  
خلقاً . فلقد كان لا يلحن مقطوعاته جزافاً دون  
فهم ، كما يفعل كثير من الموسيقيين . ولا يجعل  
للطرب السيطرة الأولى عليه، إنما كان يقرأ الرواية عدة  
مرات قبل تلحينها ويحلل شخصياتها ويدرسها دراسة تمكنه  
من إخراج الألحان مطابقة لروح القطع الملحنة . ولقد  
بلغ به الأمر أنه كان يعيش أحياناً قبل التلحين في البيئة  
التي تطابق أخلاق القطعة ، إذا لم يكن له سابق علم  
كاف بها .

وهو في تلحينه هذا لا يعمل الطرب، وإنما يأتي التطريب  
طواعية متى سائر اللحن روح الموسيقى والشعر .  
وكان طموحاً للتجديد، لم يرقه أن يرى الموسيقى  
المصرية أسيرة بقيدها التخت ، وتغلبا التقاليد . فانطلق



ومن آيات نبوغه الفطري أنه على أثر سماعه أوبرا «ريجوليتو» تمكن من إخراج ثلاثة أصوات مختلفة في وقت واحد «في ختام الفصل الأول من شهوزاد» وفي كثير من ألحان «البروك» معتمداً في ذلك على موسيقته الفطرية التي طالما ساعفته وواتته ونابت عن عدم دراسته أصول التأليف الموسيقي الغربي.

كان الشيخ سيد يجمل النوتة الموسيقية غير أن أذنه كانت حساسة إلى درجة ممتازة. وكان يحتم أن تؤدي ألحانه كما وضعها تماماً بدون أي تحريف، وله في ذلك حوادث عدة يرويها من عاشره من المطربين ومديري الفرق والمحتكين بالمرح. وكان يطرب لسماع ألحانه لدرجة أنه بكى مرة عند سماعه السيدة فتحية أحمد تلقي قطعه (وااته تستاهل يا قلبي).

وكان كثير الاهتمام بالأوركستر والتوزيع الموسيقي فكانت جودة الموسيقى بفرقة تجمع ١٥ عازفاً مع أن أكبر فرقة موسيقية في ذلك الوقت كانت لاتزيد على ستة أشخاص.

وكان عند تلحينه لأية قطعة موسيقية يلزمه أحد أفراد الجوقة ليدون بالنوتة ألحانه، كما كان يصطحب أحد المنشدين ليحفظ الألحان عنه. وكثيراً ما لجأ إلى الفونوغراف يستعين به على تسجيل ألحانه.

ومن أهم الروايات التي لحنها «فيروز شاه» لفرقة جورج ابيض، «ولو»، «إش»، «قولوله»، «راحت عليك»، «أم أربعة وأربعين»، «الهلل»، «البربري في الجيش»، «الانتخابات»، وهي آخر رواية لحنها في حياته ومات قبل إتمامها. وكل هذه لفرقة الكسار:

و «كلها يومين»، الفصل الأول ونصف الثاني من كليوبترا، لفرقة منيرة المهديّة.

و «شهوزاد» و «البروك» لفرقة الخاصة. وهاتان الروايتان هما آخر ما وصل إليه فن الشيخ سيد.

ولم ينسَ المسرح والموسيقى المسرحية إخلاصه للفن العربي الاصيل فقد لحن للنخت عدة مقطوعات من أنغام غير متداولة، كما لحن أدواراً وموشحات وأهازيج «طقاطيق» ومونولوجات لا تزال خالدة. ولا يزال يتجلى فيها أثر التجديد.

ونذكر من أهم الأدوار التي لحنها «ضيعة مستقبل حياتي»، «أنا هويت»، «أنا عشقت»، «الحبيب للهجر مايل»، «عشقت حنك»، «في شرع مين قاضي الهوى».

ومن موشحاته «صحت وجداً»، و «للعداري» و «يا حمام»، و «منيتي عز اصطباري».

و «الموسيقى» على ماجرت عليه من إحياء ذكرى أعلام الموسيقى، على اختلاف أجناسهم ونزعاتهم، ومواطنهم، يسرها اليوم أن تنشر لزعيم المجددين، وإمام النابغين — المنفور له سيد درويش — ثلاث مقطوعات من ألحانه الخالدة، اعترافاً منها بفضله على الفن، الذي تقدس له، وتقديراً لمواهب ذلك العبقرى المحبوب، وتخليداً لذكراه.

وقد وافانا بهذه القطع أحد تلاميذه، المخلصين القائمين على فنه، الأستاذ محمد حسن الشجاعى، فله أبلغ الشكر وأجزل الثناء.

# سيد درويش

«الموسيقى» غاية خاصة بتخليد ذكريات أعلام الموسيقى على اختلاف أجناسهم ، وتباين مشاربهم ، وبعد مزارهم ، ذلك بأن «الموسيقى» وطن يخنو على كل فنان ، وينظمهم عقدا .  
والشيخ سيد درويش أحد اعلام الموسيقى الخالدين فكان لزاما أن تكرم «الموسيقى» ذكره في اليوم الذي انتقل فيه إلى الرفيق الأعلى فكنت رسالتها عن «حياة سيد درويش وفنه» .  
وبعد أن أعدنا المقال المتقدم ، تلقينا من الكاتب الأديب «فؤاد شبل» الرسالة الآتية في هذا التكرم نفسه والموضوع بعينه .  
وإننا لترحب بهذا الشعور الحسن ، وننشر للكاتب الفاضل رسالته وإن كادت تتفق مع مقالنا معنى ومبنى في الناحية الخاصة من حياة «الشيخ سيد درويش» . قال حفظه الله :

الزمن يتلقى العلوم الدينية . وقد لاقى سيد درويش إبان حياته ، وفي سيل عيشه بؤساً وضكاً وحظاً عاثراً ، مثله مثل جمهرة الفنانين في بلاد العالم عامة وفي مصر خاصة ، فأنا يرتزق بقراءة القرآن الكريم ، وآونة يشتغل بطلاء المنازل والجدران إلى غير ذلك من الحرف . وفي بعض الأحيان تراه عاطلاً يقاسي الأمرين لتحصيل قوت يومه ، والقيام بأوده . على أن موهبته الموسيقية كانت تبرز وتظهر الفية بعد الفية . فكثيراً ما كان يحبي الحفلات الخاصة . وما يروى عنه أنه كان يغنى العمال الذين يعملون معه لقاء أن يقوموا هم بعمله وكانوا بذلك راضين مقبطين . وأخيراً رأى سيد درويش أن يرضى نزغته وميوله فاستجاب لداء فطرته وعمل كطرب في قهاوى شتى ، ما بين وضع وعظيم . ولم يكن فنه مستساغاً في أول أمره إذ كان ذوقه وروحه مخالفين لما كان متبعاً في طريقة الغناء في ذلك العصر ، يضاف إلى هذا أن الشيخ كان يعتمد على الفن والروح لأن الله لم يهبه حلاوة في الصوت مثلاً وهب غيره من المطربين وقتئذ .

وسافر الشيخ سيد إلى الشام مع فرقة عطا الله فاستفاد كثيراً إذ سمع أنغاماً وطرقاً جديدة لم تطرق سمعه من قبل . على أن مجد الشيخ سيد الفنى يبدأ في الواقع من حضوره للقاهرة سنة ١٩١٢ وتلقيه لفرقة جورج أبيض رواية فيروز شاه

الله ما أسرع انقضاء الأعوام ، وكر السنين وتعاقب الليالي والأيام ، حتى يكاد المرء لا يشعر لها مضياً ، ولا يحس لها ذهاباً . وهكذا مضى اثنا عشر عاماً منذ قبض الله إليه سيد درويش ومنذ طوى الموت صحيفة بطل الموسيقى . نعم انقضت الأعوام وكرت السنون وباعد الزمن بيننا وبين جثمانه وإن كانت ذكره حية ، وفنه خالداً ، يزداد بمضى الأيام قوة وحياة ، ويعلو بكر السنين والأعوام عظمة وخلوداً . وروحه ماثلة أمامنا نلسمها في أدواره ، في رواياته ، في أناشيده ، نستقى منها الفن الخالص المطبوع وتلسم فيها العبقرية المجيدة والذكاء الموهوب ، كما نلسمها أيضاً في تأثر الموسيقيين الحاليين بموسيقى سيد درويش ، وفن سيد درويش

وهأنذا سأحاول في هذه العجالة أن ألم بأطراف حياة سيد درويش وميزات فنه ، وإن كنت أعترف مقدماً أن مثل هذا أحرى أن يؤلف في سيل استيعابه كتاب لا مقال .

ولد الشيخ سيد درويش في ١٧ مارس سنة ١٨٩٢ بحى كوم الدكة بمدينة الاسكندرية من أبوين رقيق الحال ، وعندما بلغ مدارج الطفولة أرسله أبوه إلى الكتاب فتعلم القراءة والكتابة وما تيسر من القرآن الكريم ، ثم ذهب بعدئذ إلى المعهد الاسكندري ( المشيخة ) حيث قضى هناك ردها من

وقد سافر مع هذه الفرقة إلى الشام ، واستفاد من هذه الرحلة فوائد جمة وأثرت فيه تأثيراً بليغاً . إذ أخذ الشيخ الشيء الكثير عن أقطاب الفن هناك بما كان له أبلغ الأثر في تكوينه الفني . وعمل بعدئذ كلحن لفرقتي الريحاني والكسار ، وفرقة السيدة منيرة المهديّة ، وفرقة عكاشة . وفي أخريات أيامه كون لنفسه فرقة خاصة

هذه هي لمحة بسيطة عن حياة الشيخ سيد درويش . وكنت أود أن أذكر حوادث الشيخ سيد المينة لعظمته الفنية وأبين للقارئ الكريم مراحل حياته مرحلة مرحلة ، والأطوار التي تقلب فيها فنه طوراً طوراً ، وجهه ، وأثره في موسيقاه ونفسه وغير هذا مما أود ذكره ويمعنى ضيق المجلة أن تسع هذا كله . ولأتكلم الآن عن الشيخ سيد من الوجهة الفنية :

#### آثار الشيخ سيد درويش

لحن الشيخ سيد في أول عهده الكثير من الطقاطيق التي ذاعت وانتشرت انتشاراً عظيماً . ولعل كثيراً من القراء يذكرون : « زوروني في السنة مرة » ، وعرفت آخرتها . ومظلومة وياك . . إلى آخر هذه الأغاني التي تغنى بها الشعب طويلاً ، وشغف بها حبا . على أن العمل البارز من أعمال الشيخ سيد في التخت هو بلا مرأه أدواره العشرة الخالدة ، ولذا ذكره أوردها كالآتي : -

(١) ياللى قوامك مقام نكريز

(٢) ياغزادى عجم

(٣) عواطلك نواثر

(٤) فى شرع مين زنكلاه

(٥) عشقت حسنك بسته نكار

(٦) الحبيب للهجر مايل سازكار

وقد سجلت فى شركة ميثيان

(٧) أما عشقت سازكار

(٨) ضيعت مستقبل حياتى قارجنار

(٩) أنا هويت سازكار كردى

وقد سجلت فى شركة يضافون

أما الدور العاشر فهو ( يوم تركت الحب ) من مقام الخزام لم يملأه الشيخ سيد بصوته ولكن ملأه محمد أفندى نور فى شركة ميثيان

وكل دور من هذه الأدوار تحفة فنية رائعة ، ويعد ملك غيره من الأدوار من نعمته بلا جدال . فلا يوجد دور من نعمة الحجاز كار كردى مثلاً يضارع أنا هويت ولا يعادل دور من أدوار الحجازكار دوره أنا عشقت وهكذا . . . هذا علاوة على أن نعمة الزنكلاه لم يلحن منها ملحن مصرى قبل الشيخ سيد فكان له إذن فضل سبق فى تلحين من هذه النعمة الجميلة ، وتبعه فيما بعد الاستاذ القصبجى فى دوره ( الحب له فى الناس أحكام ) والاستاذ زكريا أحمد فى دوره ( هو ده يخلص من الله ) . وستظل هذه الأدوار بكرامات السنين والأعوام ، كما ستظل هدى ونوراً للملحن التخت يغترفون من نبعها الفياض ، وستبقى مقياساً ونموذجاً للفن الذى يجمع بين المثانة فى تركيب النعمة ، وبين الجمال . . . نرى الملحن الآن إذا لحن دوراً من نعمة حجاز كار لا يلحن من صميم النعمة إلا المذهب ، وقد يطرق فيه البياق نوى أو الراست نوى ، أما الفصن فيجعله خليطاً من كافة نغمات الموسيقى ويسميه مع ذلك دور حجاز كار . أى أنه يحشو دوره بالعرضيات ، فى حين أن الشيخ سيد رحمه الله لم يكن يطرق العرضيات إلا قليلاً وكل تلحينه من صلب النعمة وصميمها حتى يوفى حقها . وإن النغمات التى طرقها الشيخ سيد كعرضيات للدور قرية الشبه من النعمة الأصلية لدرجة يصعب على الأذن العادية تمييز الفرق . أنظر الآت : ملحن مشهور يلحن المونولوج من مقام الخزام ويطرق البياق نوى ثم الحجاز نوى ثم يعمل بعدئذ كشكولاً هائلاً من النغمات المختلفة فى التركيب المتباينة فى الأساس . وأخيراً قد يقبل الدور نهاوندا على الكردان أو حجازاً أو راستاً عليه . . . فتأمل !

نعم إن العروضات جميلة ، وحلية للدور ، إلا أنها إذا كثرت طغت على نعمة القطعة الموسيقية وعلى تركيبها وأفسدت الأسلوب الفني للنغمة وأضاعته كزيادة الملح في الطعام يجعله ممجوجا مكروها

## ٢ — القوة

هذه ميزة يكاد ينفرد بها الشيخ سيد ، وسمة تسم بها جميع ألحانه وتظهر سواء أغنى ألحانه هو أم تغنى بها غيره ، على أنها تبدو أكثر وضوحا وجلاء إذا غناها لأنه يسكب فيها من روحه وروعة إلقائه . تسمع الشيخ سيد في غزله ، فتسمع رجلا لا امرأة لا نائحة أو نادية . وتبين من عبارات الملحن سواء أكان غراميا أم هزليا القوة التي تهز مشاعرك ، وتملك طربا . طرب مصدره الحياة ، لا اليأس والخور . ولعل أعظم برهان على قوة موسيقى الشيخ سيد وتفردا بهذه الميزة أناشيده الوطنية . لحن الشيخ سيد العديد من الأناشيد الوطنية أخصها بالذكر قوم يامصرى وقد كان نشيد الثورة عام ١٩١٩ . وبلادى بلادى . ونشيد سعد . وبنى مصر مكانكوتيا . وغير هذا من القطع الحماسية التي اشتملت عليها كثير من رواياته ، وخاصة شهوزاد : كلحن دقت طبول الحرب ، واليوم يومك ، وعودة الجيش . ومن البعث أن نغنى على ملحن آخر لحن نشيدا لمناسبة وطنية ونجح في غرضه .

تسمع أناشيد الشيخ سيد فيفيض قلبك بأسمى النزعات . ويستفزك اللحن ويبعث فيك من قوته روعة .

## ٣ — التلاؤم مع الذوق الشرقى والمصرى خاصة

ولست أعنى بهذا أن سيد درويش لم يتأثر بالموسيقى الغربية فقد تأثر بها ، ربما أكثر مما تأثر بها غيره ، إلا أنه هضمها هضمًا كافيا ، فأخرج للناس هذه الموسيقى الجميلة ، الجامعة لحنان الموسيقى الشرقية وقوة الغنية . على حين تجد الآن بعض المجددين يلحن العجب العجائب ، تسمع مقدمة اللحن مثلا غريبة محضه كذلك بعض العبارات الموسيقية ، وفي نفس الوقت يدهشك

## روايات الشيخ سيد درويش المرسفة

أول ما لحن الشيخ سيد من الروايات رواية فيروز شاه لفرقة الاستاذ جورج أبيض ثم ظهرت له بعدئذ تلك السلسلة من الروايات الغنائية التي كانت ألحانها خير ما فيها والتي أثارت دهش الناس وإعجابهم وغيرت من طابع ومظهر الموسيقى في مصر لحد ما . فلحن لفرقة الريحاني . ولو . إش . رن قولوله . فشر . والعشرة الطيبة كما لحن لفرقة الاستاذ على الكسار : ولسه . راحت عليك . البربرى في الجيش . الهلال ( بالاشتراك مع الاستاذ ابراهيم فوزى ) أم أربعة وأربعين ، ولحن بعض ألحان رواية الانتخابات ( وأظنها لم تمثل ) ومرحب . ثم لحن للسيدة منيرة المهدية : رواية كلها يومين ، وكليوباترة التي أتمها الاستاذ محمد عبد الوهاب فيما بعد . ولحن لفرقة عكاشة : هدى . وعبد الرحمن الناصر . والدررة اليتيمة . ولحن لفرقة الخاصة روايتى البروكة وشهوزاد .

وتمتاز ألحان الشيخ سيد بميزات كثيرة أهمها : —

## ١ — التنوع

تسمع ألحان الشيخ سيد ، على كثرتها وعددها الوفير ، فلا تلمح ثمة تشابه بينها . وهذه ميزة جليلة للشيخ سيد فإنا نسمع الآن ألحانا هي في الواقع عبارة عن ألحان قديمة مع تغيير الألفاظ ، وعبارات موسيقية وردت في ألحان معروفة . وقد يردد الملحن عبارات موسيقية وردت في كثير من ألحانه الماضية وعلى تنوع ألحان الشيخ سيد وعدم تشابهها فإن لها طابعا خاصا يجعل المرء ، وخاصة من تذوق موسيقى الشيخ سيد ودرسها ، يرددها إلى مصدر واحد ، هو ملحنها ، ويجعله يميزها بين آلاف

سماع الطابع البلدى ، ويترك سمك ذوق العهد القديم ، والقديم  
جدا . مثلهم في هذا كن يضع الزيت على الماء .

#### ٤ - مراعاة المعنى والوسط

تلك أهم ميزات موسيقى الشيخ سيد وأروعها ، وهي التي  
أنارت اهتمام الجمهور وتقدير القاد ، وقد نصح الشيخ سيد  
في هذا نجاحا يثير الإعجاب . إسمع لحن الحشاشين أو لحن البرابرة  
اشجردام أو السقاين . واسمع من جهة أخرى لحن أنا لا ألام .  
ووالله تستاهل يا قلبي ، ومين زى ، واسمع من جهة ثالثة دقت طبول  
الحرب ، واليوم يومك ، وادحنا جينا ، واحسن جيوش في الأمم  
ثم اسمع زقة العروسة . وعين الحود . واقرا يا شيخ قهاعة  
ومصطفى ك... الخ . . . تذكر إلى أى حد بعيد وصل المرحوم  
إلى جعل المعنى والموسيقى متلازمين متآلفين . وإلى ربط الموسيقى  
باللفظ حتى كأن الموسيقى خلقت له وكأنه خلق لها . ولن  
يستوقفك تصوير المعنى ، وإبرازه في حلة موسيقية فحسب بل  
تهز الموسيقى مشاعرك وكيانك . وفي هذا دحض لقول من  
يدعى أن الموسيقى الغرامية هي المطربة فقط . وما رأى حضرة  
الدكتور الحفنى أن الشيخ سيد درويش حقق له منذ أكثر من  
خمس عشرة عاماً ما يصبو إليه الآن . فقد لحن ألحاناً بديعة لتنتي  
الطوائف ، وها هو لحن السياس . وباسأله ياسلامه ، والسقاين  
ولحن موزعى البوستة ، شاهد على ما أقول .

فالشيخ سيد درويش إذن قدم للمسرح الفائق ألوانا جديدة  
كان يحلمها من قبل وحسبك دليلا على هذا مقارنتك عصر الشيخ  
سيد بما قبله ، وسماع روايات توسكا ، ورزينا ، ومملت ، وصلاح  
الدين ومعروف الأسكافي ، وغيرها ثم سماع ودراسة شهبزاد  
ورن ، وقولوله ، وإش من روايات الشيخ سيد . فلم يفعل  
الماءنون قبل الشيخ سوى أنهم نقلوا موسيقى التخت بألوانها  
وطابعها إلى المسرح إلا أنه بدلا من أن تعزف على العود  
والفانون أصبحت تعزف على البيانو والفلوت . ولا شك أن

القارىء الكريم يضحك لوتها له سماع لحن كلحن : حضر  
مولانا القاضي افسحوا المكان ، للجند والأعوان ( من رواية  
معروف الأسكافي على ما أذكر ) وهنا يفهم أى عمل جيد أداه  
الشيخ سيد الموسيقى في سبيل رفعتها .

#### كلمة ختامية

تلك بحالة كتبها بمناسبة ذكرى عيد الموسيقى العظيم . وشق  
الزغرات ثور في نفسى فليس آلم لنفس الموسيقى المخلص من  
أن تحرم الموسيقى الشرقية من مثل الشيخ سيد درويش في  
الحادية والثلاثين من عمره . عمر قصير لو شاء الله جل وعلا  
ومد لصاحبه الأجل لكان لنا في الموسيقى شأن غير هذا الشأن .  
ويريد اللوعة . ويشير الحسرة أن البلد الآن لم تتم بعمل جدى  
لتخليد ذكره . وأن يضع حملات للذكرى وعدد من المقالات  
غير كاف بالمرة . بل يجب أن تشترك الأمة بحكمة وشعباً  
في العناية بتخليد ذكرى الشيخ سيد اعترافاً بأعمال المجيد  
وتشجيعاً للوهوبين والمجدين . وإلا كانت البلد مقصرة في حق  
ناخبها وعباقرتها . وأعيد بلادى العزيزة أن تكون كذلك .  
وإني لأجزم بأن فترة التقليل التي تجتازها البلاد الآن هي  
السبب الأعظم في هذا ، وإن الأمة يوم تقرر مصيرها وترتاح  
من عناء جهادها السياسى لا شك مقيمة للشيخ سيد التماثيل  
ومحتفلة بدفته في قبر يليق بموسيقها العظيم . على أنى أتمنى وأدعو  
أن يجمع أنصار الشيخ سيد درويش شتاتهم ، وهم كثيرون بحمد  
الله ، ويؤلفوا من بينهم لجنة دائمة ، تسعى لتخليد ذكره . وأن  
حركة قوية من جانب المفكرين كفيلة بتحقيق أغراض محبي  
الشيخ سيد والمهتمين بالموسيقى .

رحم الله الشيخ سيد درويش وعوضنا عنه خيراً ما



# حديث

## عن مؤتمر الموسيقى العربية والاسطوانات التي سجلها

نشر ، فيما يلي ، النص الكامل للحاضرة القيمة التي أذاعها رئيس تحرير «الموسيقى»  
بالراديو في مساء يوم الجمعة ٣٠ من أغسطس سنة ١٩٣٥  
وسيتين القراء منها وجوه السر في دعوة «الموسيقى» إلى المحافظة في موسيقانا ، على  
طابعها الشرق وروحها المصري .

سيداتي ، سادتي .

يواجه الشرق الآن تطوراً سريعاً في جميع شئون  
مرافقه ، وهو في نهضته الحديثة ، يولي وجهه شطر  
المدنية الأوربية . يفسح لها صدره ، ويستقبلها بذراعين  
مبسوطتين . ولئن استطاع أن يجد في تلك المدنية الناضجة  
ما يستعين به على التقدم في سائر العلوم ، والفنون ،  
بمحاكاة لها ، وتقليده إياها ، فقد لا يكون الأمر  
كذلك فيما يختص بالفنون الجميلة التي يجب أن تكون  
المحاكاة فيها محدودة ، والتقليد متنوعاً : فليست تلك  
الآلات مجرد صناعة يدوية تنحصر في إجادة استخدام  
الأصابع ، وحذق الأداء : وليست مهارة المصور في  
حسن استعمال ريشته ، ولا الموسيقى في سرعة تحريك  
أصابعه عزفاً بالآلة : إنما الفنون الجميلة إلهام ، وابتكار ،  
وتعبير مباشر عن نفسية الشعب ، وعقليته .

وما هذا الذي تراه من صناعة يدوية إلا وسيلة من  
وسائل الأداء ، وهذه الأخيرة - أي الصناعة اليدوية -  
هي التي يمكن أن يلقننا المرء . وأن يحصلها بالتعليم ،  
وهي التي يمكن أن تنتقل من شعب ، إلى شعب ، ومن  
مدينة إلى أخرى : أما الإلهام ، وأما الابتكار ، فما  
يجل عن التلقين ، والتحصيل ، ويستحيل نقلهما .

ولئن صح هذا في جميع الفنون الجميلة ، فالموسيقى ،

وهي أكثرها اتصالاً بالنفس . تعد المقياس الأول لهذه  
الاعتبارات : لهذا كان البلد الذي يهمل طابع موسيقاه  
إنما يتنكر لشخصيته ، وينزل عنها . ومحاكاة فنون الغير ،  
محاكاة مطلقة ، تسليم بالتبعيه المعنوية له .

والموسيقى العربية ، من يوم سقوط دوله الأندلس في  
القرن الخامس عشر ، وهي في اضمحلال مستمر ، سببه  
رقدة الشرق ، وما أصاب كثيراً من ممالكه من الضعف ،  
وما نجم عن ذلك من إهمال الموسيقى ، وسائر الفنون .  
ومصر الحديثة - مهد التاريخ الموسيقي القديم - وقد  
قطعت في نهضتها الأخيرة شوطاً بعيداً في التطور الفكري  
والنفسى . تشعر بمحر موسيقاها الحاضرة عن أن تسد حاجتها ،  
وتتطلع إلى مدنية موسيقية ، تناسب مع نهضتها الحاضرة .  
من أجل ذلك تعمل جامعة لرق موسيقاها ، حتى  
تصير جميع نهضاتها متألفة الأنعام .

ولئن اتجهت مصر في نهضتها الحديثة ، بجميع ممالك  
الشرق ، إلى ناحية المدينة الغربية ، تستمد منها وسائل  
الحياة لنهضتها الفنية ، فإنه ليقين ، بعد الذي قدمناه ،  
مقدار الخطر الذي يهدد كيانها إذا ما ولت وجهها في الفنون  
نحو أوروبا ، وجرت في نهضتها الموسيقية وراء المدنية  
الغربية ، وأسلمت قيادها لها .

لذلك كان لزاماً أن تتعهد موسيقانا بأنفسنا، وأن نقوم على رعايتها بعناية، وحرص شديد، وأن نرفع الحجاب الكثيف الذى أسدته تلك القرون الطويلة على الموسيقى العربية من وقت اضمحلالها، لنكشف عن ثرائها، وغناها، وتعرف موضع القوة فيها. لتكون مدينتنا الموسيقية الحديثة حلقة اتصال مدنية، عربية، حديثة، زاهرة، بمدنية عربية، قديمة، زاهية؛ ومدنية، فرعونية، عريقة سلم العالم بحماها، وجلالها.

ومن اليسير أن يتبين المرء مقدار الصعوبات التى تعترض هذا السبيل، وعظم الجهد اللازم لتذليلها، حتى تتحقق أمنيتنا من إيجاد مدنية موسيقية، مصرية، تبقى فى طابعها شرقية، وفى روحها مصرية، وإن سارت فى أساليبها العصر الحديث.

ولقد حمل هذا العبء العظيم، عن شعبه ورعيته، محي الجليل الحديث، ومجدد الثقافة العامة فى مصر، حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول، فذلت العقبات، ومهدت السبيل، ودانت الرغائب، وكان ذلك من حظ الموسيقى العربية، فضمنت أطراف نشاطها ورفاهها. فتد تفضل — أيد الله ملكه — فأشار بعقد مؤتمر للموسيقى العربية، يؤمه كبار العلماء، والمشتغلين بها.

وكان لنفوذ جلالته فى جميع الأقطار العربية، وعيرها من البلاد الأجنبية فضل كبير فى تيسير عقد هذا المؤتمر، الذى انعقد بالقاهرة فى ربيع عام ١٩٣٢ منمولا برعاية الملكية السامية، وتضمنت بحوثه كل ما يهم الموسيقى العربية، فى ماضيها، وحاضرها، ومستقبلها، وكل ما يتعلق برقيها، وتعليمها، ووضعها على قواعد ثابتة مترف بها، وتنظيمها على أساس متين من العلم والفن، تتفق عليه جميع البلاد العربية، فتآزر فى إحياء هذه الموسيقى، التى هى من أهم مظاهر الحضارة للأمم.

وقد اشترك فى هذا المؤتمر عنصران :-

العنصر الأول - أعلام الموسيقى، من علماء البلاد العربية، والغربية، وهؤلاء هم أعضاء المؤتمر الذين وكل إليهم أمر البحث، والتقصي فى المسائل التى عرضت على المؤتمر لأبداء الرأى فيها.

والعنصر الآخر - عنصر العازفين، فقد أوفدت البلاد العربية فرقاً موسيقية من أهم المشتغلين بها، لتغذى العنصر الأول عملياً بما يحتاجه فى بحوثه النظرية

وانقسمت أعمال المؤتمر إلى سبع لجان، اختصت كل لجنة منها بحوث معينة.

ولما كان حفظ الأغاني، وتسجيلها ذا قيمة كبيرة فى الدراستين التاريخية، والفنية، لا تقل أهمية عن أهمية التنقيب عن الآثار القديمة، إذ الاحتفاظ بها احتفاظ بأبقى ميراث وطنى، بل هذه التسجيلات الفنية ينبوع يغترف منه عالم الموسيقى وسائل التمييز بين ما هو أصيل فى الموسيقى القومية، وما هو دخيل عليها. بل هى مصدر نفحات للموسيقار، ومورد يغترف منه ما يزيل به غشاوة كل لبس يتسرب إليه من جراء الدخيل إذا ما رغب الموسيقار أن يظل مخلصاً لشعبه.

من أجل ذلك انفردت لجنة خاصة من لجان المؤتمر السبع بتسجيل الأغاني، والألحان التى رأى المؤتمر تسجيلها على أسطوانات قامت إحدى الشركات المعروفة بتعبئها أثناء انعقاد المؤتمر.

ولم يجر هذا التسجيل جزافاً، إنما اتبعت فيه خطة واضحة مرسومة. وهذه الخطة تشتمل على دراسة جميع أنواع الموسيقى العربية فى سائر الأقطار التابعة للتمدين الإسلامى. وليست الغاية من هذا التسجيل مجرد الاحتفاظ بتلك الألحان والأغاني، وإنما الغاية منها



دراسة موسيقى هذه الألحان ، وهذه الأغاني بكلياتها ،  
وجزئياتها ، والمقارنة بين موسيقى النوع الواحد في  
الأقطار المختلفة ، توصلنا إلى نتائج علمية دقيقة .

ولقد أتيحت للجنة التسجيل سماع قطع موسيقية ، واختيار  
ألحان ذات أهمية خاصة ، من الفرق الموسيقية الآتية يانها : -

أولاً - من الفرق الموسيقية الموفدة إلى مصر :-

١ - فرقة مراكشية .

٢ - فرقة عراقية .

٣ - فرقة تونسية .

٤ - فرقة جزائرية .

٥ - فرقة سورية .

٦ - فرقة تركية .

ثانياً - من الفرق المصرية :-

١ - فرقة من المعهد الملكي للموسيقى العربية .

٢ - فرقة من مغنيات « عوالم » القاهرة .

٣ - فرقة طبل ومزمار بلدى .

٤ - فرقة من العازفين بالأرغول مع الغناء البلدى .

٥ - فرقة مغنين ريفيين من الفيوم .

٦ - فرقة سودانية .

٧ - ألحان مصرية ، وأدوار قديمة رؤى تسجيلها  
للاحتفاظ بها .

٨ - ألحان مصرية للمحنين حديثين .

ومن الألحان الدينية :-

١ - فرقة المولوية .

٢ - طريقة الذكر اللبى .

٣ - ألحان الكنيسة القبطية .

وبلغ مجموع الاسطوانات التى سجلها المؤتمر ثلثمائة  
وخمسين تسجيلاً . وهذه الاسطوانات المسجلة ، محفوظة

بعناية فى أماكن خاصة ، لا يسمح لأحد سماعها ، اللهم  
إلا نفرأ قليلاً من الأخصائيين الفنانين ، الذين ينتظر من  
سماعهم لهذه التسجيلات فائدة للموسيقى العربية .

وكذلك غير مباح للجمهور الحصول على هذه  
الاسطوانات بطريق الشراء ، إذ هناك تعاقد بين الحكومة ،  
وبين الشركة التى قامت بتعبئة هذه الاسطوانات ، يمنع  
الطرفين من الاتجار بها .

فلم تبق إذن وسيلة للجمهور المتعطش إلى سماع هذه  
التسجيلات . إلا عن طريق الإذاعة العامة ، بواسطة محطة  
الإذاعة .

ولما كان الغرض من إذاعة هذه الاسطوانات ، ليس  
بمجرد الاستماع بالطرب ، وتشنيف الآذان بالسماع ، وإنما  
الغرض الأول منها نشر الموسيقى العربية الصحيحة بين  
جمهور كبير ينشد الثقافة ، ويتطلع إلى معرفة تلك الموسيقى ؛  
فقد تقرر أن تكون إذاعة هذه الاسطوانات مصحوبة  
بمحاضرات ، وتعليقات ، تبين طابع تلك الموسيقى وبميزاتها  
حتى تتم الفائدة المرجوة من إذاعتها .

وستجرى هذه الإذاعة بتقسيم هذه الاسطوانات إلى  
مجاميع صغيرة ، متناسبة فى اختيارها تناسباً فنياً . وذلك  
بتبويبها تبويباً ، إما أن يكون مرتبطاً بنوع بلد الفرقة  
الموسيقية أو بأساليب التأليف الموسيقي ، أو نوع الآلات  
الموسيقية .

وسيراعى فى اختيار هذه المجاميع الصغيرة مناسبتها -  
طعماً - لما هو مقرر لها من الوقت فى الإذاعة .

وأرجو أن أكون قد أعطيت بهذه المحاضرة القصيرة ،  
فكرة عامة عن مؤتمر الموسيقى العربية ، ولجنة التسجيل  
فيه ، وهى التى قامت بتسجيل تلك الاسطوانات . وأن  
أكون قد مهدت لسلسلة الإذاعات المقبلة التى سستمعونها  
قريباً إن شاء الله .

# النشيد القومي الرسمي

معترف به رسمياً بما تتعين معه المبادرة لسد هذا النقص بتشكيل هيئة يعهد إليها وضع شروط مباراة عامة لاختيار نشيد يحقق أغراض الأناشيد القومية .

## قرر

المادة الأولى — تشكل لجنة من :

حضرة صاحب العزة أحمد لطفى السيد بك مدير الجامعة المصرية رئيساً .

حضرات الأستاذ خليل مطران بك ، الأستاذ على الجارم المفتش بالوزارة ، الدكتور محمود أحمد الحفنى مفتش الموسيقى بالوزارة ، عبد الله سلامة أفندى مفتش التربية البدنية بالوزارة ، أعضاء .

المادة الثانية — تكون مهمة هذه اللجنة وضع شروط مباراة عامة بين الشعراء والموسيقيين لنظم وتلحين نشيد قومي يكون صالحاً للاعتراف به رسمياً .

المادة الثالثة — تعين جوائز مالية تمنح على الوجه الآتى :

« ا » ٥٠ جنيهاً مصرياً يمنحها الفائز الأول في نظم النشيد الذى يعترف به رسمياً .

« ب » ٣٠ جنيهاً مصرياً يمنحها الفائز الثانى .

« ج » ٢٠ جنيهاً مصرياً يمنحها الفائز الثالث .

« د » ٥٠ جنيهاً مصرياً يمنحها الفائز الأول في تلحين النشيد الذى يعترف به رسمياً .

« هـ » ٣٠ جنيهاً مصرياً يمنحها الفائز الثانى .

« و » ٢٠ جنيهاً مصرياً يمنحها الفائز الثالث .

المادة الرابعة — على وكيل الوزارة تنفيذ هذا القرار

لما رأت وزارة المعارف حاجة البلاد إلى نشيد قومي رسمي يتفق به في المناسبات الدولية ، والمواسم القومية . عهدت إلى الدكتور محمود أحمد الحفنى . مفتش الموسيقى بها ، الفحص عن هذا الموضوع وتقديم تقرير عنه .

وقد صادف هذا التكليف هوى من نفس الدكتور حملة على أن يلم في تقريره بتاريخ واجز سريع الوصول إلى الفهم عن الأناشيد القومية ، قديماً وحديثاً .

وكانت « الموسيقى » أولى من دق البشار بهذا النبأ العظيم ، ونشرته على أهل هذا الوادى\* .

ومن دواعى السرور أن نال ذلك التقرير عناية أولى الأمر ، واختصه معالى وزير المعارف برعايته والموافقة عليه . ولقد تجلى أثر هذه العناية في القرار الوزارى الذى نشره فيما يلى ، أثراً من مفاخر الوزارة الكريمة ، وبأكورة لمجهود « الموسيقى » المثمر إن شاء الله .

## قرار وزارى

بتأليف لجنة لوضع شروط مباراة لنظمه وتلحينه

أصدر حضرة صاحب السعادة الأستاذ أحمد نجيب الحلالى بك وزير المعارف القرار التالى :

نظراً لما للأناشيد القومية من الأثر القوى في إظهار جلال الأمة . والتنويه بعظمتها ، وإيقاظ شعور الشعب حين يتناشدها ، والحاجة إلى نشيد من هذا النوع يلقي في المناسبات القومية والدولية . أسوة بالدول المتحضرة .

وبما أنه لا يوجد لمصر في الوقت الحاضر نشيد قومي

\* راجع العدد الرابع من « الموسيقى »

## ثمن إمضاء فردى

كان الموسيقىقار فردى ، بعد أن ذاعت شهرته وأصبحت عالمية موضع اهتمام جامعى تواقيع مشاهير الرجال ، لما عرف عنه من كراهيته السماح بتوقيعه لآى كان

وقد حدث أنه بينما كان نازلا فى أحد الفنادق إذ تهجم عليه متطفل يلح فى الحصول على إمضائه رغم ما نبه إليه صاحب الفندق من شدة مقت الموسيقىقار لهذا الأمر ، وأنه سيرفض طلبه بتاتا . ولكن ما كان أشد دهشة هذا الرجل عندما أظهر فردى استعداداه لأجابة طلبه قائلا له :

« ليكن ما تريد ، وما دمت تسب لامضائى قيمة كبيرة فلا بد لك ، لكى تحصل عليها ، من تضحية بسيطة ، فأجاب الرجل : وما هى ؟

وبدلا من أن يجيبه الموسيقىقار ، قصد تورا نافذة الغرفة وأطل على الشارع حيث كان يجلس على قارعة الطريق شيخ مقعد ، فأوما إليه بالصعود إلى غرفته ، فلما حضر قال له الموسيقىقار : « إن لدى ضيفا يصر على منحك مائة ليرة ، ثم أشار إلى طالب الامضاء بالدفع ، فلم يسعه إلا تنفيذ رغبة الموسيقىقار . وتناول فردى قصاصة من الورق ليوقع عليها ، وهو يسائل زائره :

ومن تكون أنت ؟

أنا ، الكونت ساندسو .



« أنت ، كونت أيضا إذن ليس كثيرا عليك أن تمنح هذا الرجل مائة ليرة أخرى

فنفخ الرجل الشحاذ مائة ليرة بوجه عبوس ، وحصل على إمضاء فردى ، وكانت السعادة للبقعد المسكين

## رأسه الفرقة

أخطأ أحد الضارين بالطلبة استعمال تلك الآلة أثناء اشتراكه فى عزف إحدى القطع الموسيقية مع فرقة كبيرة العدد ، فاستشاط رئيس الفرقة غيظا ، وخاطبه ،

فى حدة ، قائلا :

« ويلي ، ماذا أفعل لك ! ، أنت تعلم أن الطلبة أسهل الآلات استعمالا . فإذا كانت حتى هذه تخطئ استعمالها ، فقل لى أى عمل أسهل من هذا يمكننى إسناده إليك فى الفرقة ؟ »

فأجابه الموسيقىقار : رأستها ،

## تحتفظ بنواة الكريز

زارت إحدى السيدات الموسيقىقار الفرنسى جونود فرأت فى غرفته ، وكان قد انتهى إذ ذاك من تناول فطوره فيها ، نوى فاكهة الكريز ملقى بجانب المدفأ . فالتقطت السيدة

## حسن العرض

حضر أحد الموسيقيين الفضولين إلى ماسينييه ، وكان الموسيقار الأول في فرنسا ، يعرض عليه أول أوبرا من تلحينه وقال له :

« أنت تعلم أن مولير قد اتخذ له امرأة عجوزا كان يعرض عليها كل مؤلفاته قبل إخراجها على المسرح ، وذلك لاعتقاده بأن كل ما يعجبها سيعجب الجمهور . لذلك قررت أنا أن أعرض عليك كل ما ألحنته لاعتقادي أن كل ما ينال رضاك ينال رضا الجمهور أيضا . فأجابه الموسيقار :

« هذا تواضع منك ! ، تواضع كبير ! ولكن بما أنك لست مولير فأسمح لي أن أعتذر من شرف أن أكون امرأتك العجوز ! .



الإدارة : ٦ شارع زكي

المطبعة : ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 6 RUE ZAKI

IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Tatoufikia - Le Caire

إحداها بسرعة مذهشة دون أن يراها الموسيقار وأخفتها في قفازها ، وبعد حين ، حيث كان جنود يرد الزيارة للسيدة المذكورة ، عرضت عليه في غفلة هذه النواة ، وقد رصقتها بالثمين من الذهب وأحجار الماس ، قائلة له :

« ما أكرم هذا الأثر الذي هو فضلة موسيقارنا

العظيم ! »

وما كان أشد دهشتها عندما علمت أن الموسيقار لا يأكل هذه الفاخرة مطلقا ، وأن ما يأتي منها على مائدته يكون من حظ خادمه

## حلاق أشيلية

اقتربت حفلة الكرنفال وأصبح المتعهد في موقف حرج فطلب لإنجاز أوبرا على أسرع وجه .

من أجل هذا احتبس في بيت روسيني كل من : روسيني الموسيقار ، واستريني الشاعر ، والقائمين بكتابة الألحان ، والعارفين . والمغنين ، فكان روسيني يتسلم أوراق كاتب الشعر ، وما جف مدادها ، وما يابث أن يتناول المغني زامبوني أوراق النوتة ، بعد عمل التلحين ، وما جف مدادها أيضا ، وعلى هذا النحو ، انتهت كل هذه الأوبرا الخالدة في خلال ثلاثة عشر يوما .

عندئذ تنفس الموسيقار الصعداء ، وكان لم يرح غرفته طول الوقت ، وإذا رأى لحيته وقد طال شعرها بشكل مخيف قال :

« عجباً ، لقد أغفلت لحيتي هذا الزمن وأرسلتها ، ولو التفت إليها لأغفلت حلاق أشيلية

# بحوث علمية

## الصوت الانساني في دور الشيخوخة

عادة ، إذ يحتفظ الرجل بقواه حتى سن الستين تقريباً . ومع ذلك فليس هذا قاعدة لازمة ، فكثيراً ما يتعدى الرجال والنساء منطقة هذه السن مع استمرار أصواتهم على المحافظة على جمالها ورونقها بل وقوتها ، وتكون المحافظة على الصوت في هذه الحالات راجعة إلى تدريب الصوت تدريباً فنياً صحيحاً ، وصيائمه صيانة صحية ، على أن هذين العاملين وإن كانا أساسيين في المحافظة على الصوت . فهما متعلقان كذلك بالقوة العامة للجسم كما سبق ذكره .

وقد ظهر من المصنفين من استطاع المحافظة على مكانته الأولى في الغناء وظل متربعا على قمة شهرته بعد أن جاوز الستين من العمر ، ومنهم من استمر على ذلك وهو في سن السبعين ، فظل صوته موضع الإعجاب وحسن التقدير . وليست هذه الظاهرة قاصرة على مغني أو مغنيات دولة دون أخرى ، أو زمن دون آخر ، إنما قد تتوافر في جميع البلاد والأزمان .

وعلى العموم يصيب صوت المرأة بمجرد وقف الحيض بعض ظواهر صوتيه : فالمنطقة الصوتية تصغر عما كانت

دور الشيخوخة هو الدور الذي تستبين فيه السن ، ويتجلى الشيب ، ويتخطى الحسنيين إلى نهاية العمر ، وفيه تأخذ القوى العامة في الضعف . ذلك بأن كبرة السن تؤثر في جميع أعضاء الجسم كما تؤثر في الصوت . وزمن الشيخوخة يتعذر تحديد بدته . فكثيراً ما نشاهد شبانا ظهرت عليهم علامات الشيخوخة ، وشيوخا متمتعين بقوة الشباب . والسفر في محافظة الإنسان على قوة جسمه وقوة أعضائه لدى أوسع من المعتاد ، هو مراعاته الأحوال الصحية في الحياة . وعدم إغفاله الرياضة البدنية . وعلى العكس .

كل ما يسرى على أعضاء الجسم من التأثيرات يسرى على الصوت ، فكما سبق أن قررنا أن الإنسان بانهالته إلى دور البلوغ ، وسلوك جسمه سبيل النضوج يحدث له تغيير في الصوت يلزم هذا الانتقال ، كذلك تقرر أن الجسم في دور الشيخوخة ، وقد أخذت قواه في الاضمحلال ، يلزمه التغيير الثاني في الصوت . ولهذا فإن من المعتقد أن الإنسان يبدأ بضعف صوته بدخوله في دور الشيخوخة ويمكن تحديد ذلك إجمالاً بعجز الجهاز التناسلي عن القيام بوظيفته الطبيعية ، وهو ما يسمى بسن اليأس ، الذي ينقطع فيه حيض المرأة ، وفي هذا الدور تسبق المرأة الرجل

عليه أولا سيما من ناحية الأصوات المرتفعة ، ويقل حسن اللون الصوتي نوعا ، وتفقد الأصوات المرتفعة شبعها فتصبح حادة . وعندما تتقدم المرأة في السن إلى أبعد من ذلك . فإن منطقة صوتها قد تنخفض فنزل في منطقة الأصوات الغليظة حتى تشبه فيها صوت الرجل .

وكذلك الرجل بدخوله في هذا الدور تقل شدة صوته ، كما تضيق منطقة أصواته الغليظة التي تسمى فنيا بالأصوات الصدرية ، وتزيد منطقة أصواته الوسطى ، والأصوات المرتفعة التي تسمى فنيا أصوات الرأس . وقد يبلغ أحيانا أن صوت مفن من نوع الباريتون — الصوت المتوسط في الغلط للرجال — قد يصير تينورا — الصوت الحاد للرجال —

وهذا التغير الصوتي في هذه السن سواء في المرأة أو الرجل أساسه تحويل تشريحي . أناتومي ، يقع في أعضاء

الجهاز الصوتي . فضعف الصوت ناشئ مما يحصل من الضعف التدريجي في القوى الحيوية وانخفاض الضغط التنفسي . ومن أن النسيج المرن للحنجرة وعضلاتها يقع تحت تأثير النحول الضموري ، حتى أن العضلات لا تستطيع خدمة الحبال الصوتية بقوتها الأولى فتحافظ على درجة واحدة من التوتر ، ولذا يظهر في الصوت رعشة أشبه بالرعشة التي تظهر في اليدين في هذه السن .

أما التفسير الطبي لانخفاض صوت بعض السيدات حتى يشبه صوت الرجال ، فهو أن الغشاء المخاطي لجميع التجويفات الصوتية يكون محتقنا ، ملوئا بالدم ، فيتسبب عن ذلك غلظ الحبال الصوتية ، فتتخفض الأصوات الصادرة عنها ، كما تنخفض كل المنطقة الصوتية ، فتقل من جهة الحدة وتزيد من ناحية الغلظ .

## معجزة القرن العشرين

أمان في غاية المبالغة  
وبالتبسيط

بمحلات

عزيز بواس

مصر

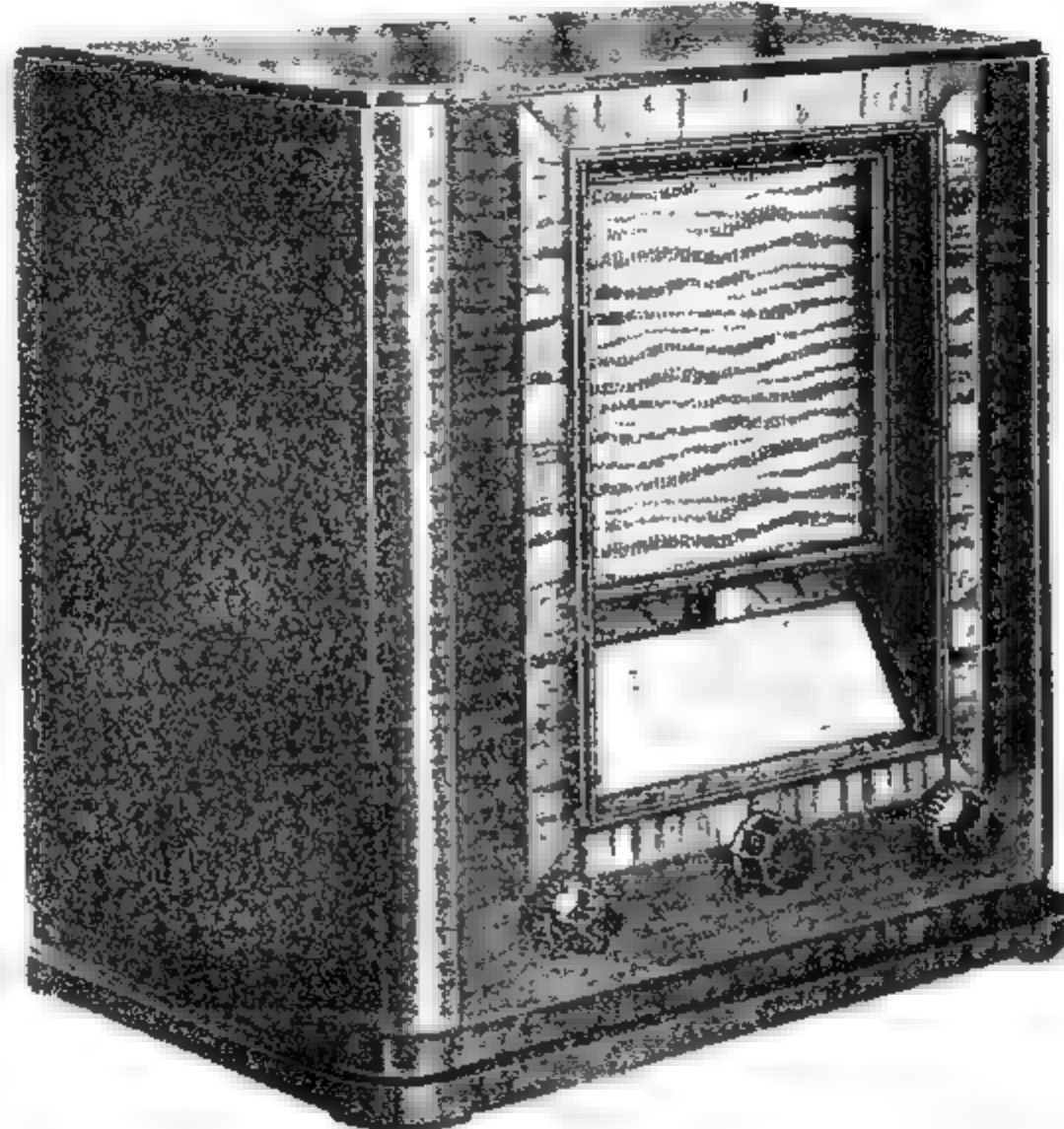
٧٣ شارع إبراهيم باشا

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

١٨ شارع فؤاد الأول

تلفون ٢٢٣٠٥



قبل شراء

أي جهاز راديو

تنصحك

أن تسمع وتشاهد

الجهاز ذا الشهرة العالمية

من ماركة

تلفونكن

٣ موجات

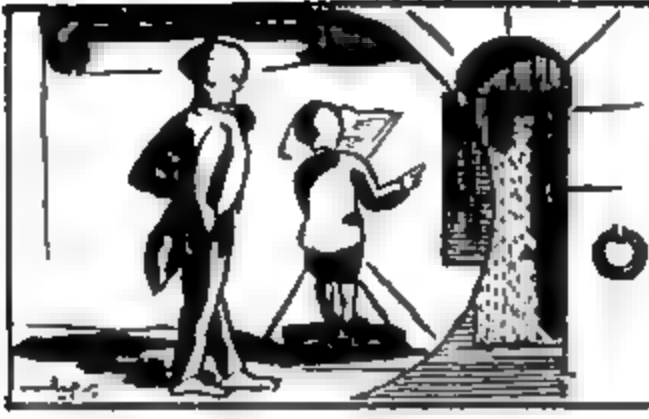
الشامل

مئاة الصنع . دقة النغم .

أناقة الشكل . شدة الحساسية

فضلا عن قوة لمباته الشهيرة

التي لا مثيل لها



# مركز الموسيقى

## مبادئ الموسيقى النظرية

### الدرس التاسع

#### تمهيد اشارات الاختصار

أما وقد أوضحنا في الدروس المتقدمة إشارات الاختصار الخاصة بتدوين العلامات الموسيقية ، وشرحنا كذلك بعض الإشارات الخاصة بمحاسن اللحن ، وحليته ، وزخرفته ، فأتينا سنوضح اليوم بعض إشارات أخرى خاصة بالأداء . وهذه الإشارات لا صلة لها بالعلامات الموسيقية من حيث زمنها ، ولا ترتيب تعاقبها ولا زخرفها ، كما هو الشأن في الإشارات التي تقدم ذكرها ، إنما هي إشارات تساعد العازف على حسن الأداء ، ووضوح الطريقة التي يجب أن يكون عليها التوقيع . والمقطوعات الموسيقية كقصائد الشعر ، وقطع النثر ، تتفاوت فيها طرق الأداء وفاق اختلاف الناس ، وهذه الإشارات التي نتحدث عنها في هذا الدرس هي من مستحدثات الموسيقى وميزاتها لتوحيد طرق الأداء ، حتى يكون التوقيع محققاً للغرض الذي قصد إليه واضع اللحن .

وهذه الإشارات على نوعين :

- أ - إشارات هي رسوم توضع فوق ، أو تحت علامة ، أو مجموعة من العلامات الموسيقية .
- ب - إشارات هي في الحقيقة كلمات أجنبية أو حروف مختصرة لهذه الكلمات للدلالة عليها .

فن الإشارات الأولى : ما هو خاص بعلامة موسيقية واحدة ، ومن هذه ما يستعمل للشدة ترسم هكذا :  $\text{f}$   $\text{m}$   $\text{p}$   $\text{mf}$   $\text{ff}$

ومن الإشارات ما يجري مفعوله على مجموعة من العلامات الموسيقية ، ومن بينها الإشارتان

فأما الإشارة الأولى ( اليمنى ) فتدل على التدرج من اللين ، والضعف ، إلى الشدة ، والقوة ، وأما الثانية ( اليسرى ) فتدل على العكس أي التدرج من الشدة إلى اللين .

أما الإشارات الأخرى ، وهي الكلمات أو الحروف المختصرة من كلمات أجنبية فتدل على بيان درجة مخصوصة من الشدة أو اللين ، والإشارات الأساسية منها . ثلاث هي :

كلمة *Forte* ، ودلالاتها بشدة واختصارها الحرف *f*  
*Mezzo* ، بنوسط ، *Mezzo* ، *f*  
*Piano* ، بلين ، *Piano* ، *p*

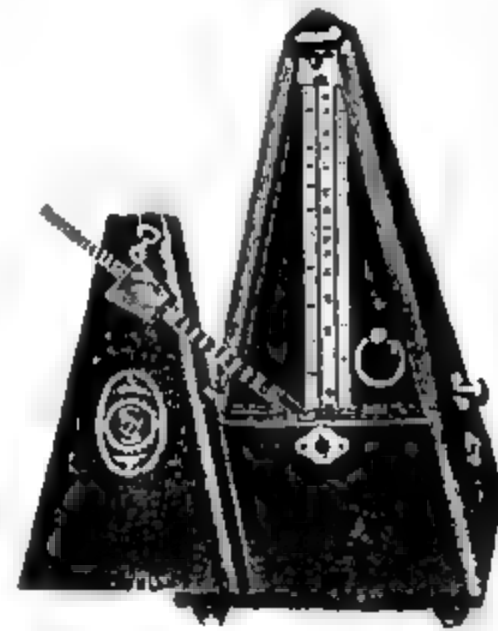


وقد يجمع بين كلمتين ، أو حرفين . من هذه الثلاث للدلالة على درجة معينة من الشدة واللين . فمثلاً :  
 ff معناها « Fortissimo » ودلالاتها بمنزلة الشدة  
 pp « Pianissimo » « اللين »  
 mf « Mezzoforte » « بشرة متوسطة »  
 mp « Mezzopiano » « باين متوسط »  
 وحسب المبتدىء هذا القدر من هذا النوع . من العلامات .

وهناك نوع آخر من العلامات خاص بحركة الأيقاع من ناحية السرعة ، والبطء .

وأول ما يصادف العازف من هذه العلامات ، علامة قد توضع أعلى القطعة من جهتها اليسرى وهى مؤلفة من معادلة بسيطة ، أحد حديها علامة موسيقية . والآخر رقم حسابى يكتب فى النوتة عادة بالرقم الفرنجى هكذا مثلاً  $72 = \text{♩}$  فيكون معناها أنه يجب فى عزف المقطوعة الموسيقية التى تعلوها هذه الإشارة مراعاة أن تكون سرعة العزف بحيث تودى ٧٢ علامة من علامات ربع الزمن الكامل (النوار) فى الدقيقة الواحدة .

ولقياس ذلك بالضبط وضع جهاز خاص يسمى بالمترونوم . كما فى الشكل .



وضعه ميلتسل Maelzel عام ١٨١٦ وهو عبارة عن بندول

مكبندول الساعة ، مثبت من أسفله فى الجهاز ، ومركب عليه ثقل يمكن تحريكه بسهولة على البندول إلى أعلى أو إلى أسفل فتبطئ حركة البندول فى الحالة الأولى وتسرع فى الثانية . ويتحرك هذا البندول المدرج أمام مقياس به أرقام وللحصول على السرعة المطلوبة فى التوقيع باستخدام هذا الجهاز يحرك الثقل المركب فى البندول حتى يواجه الرقم المطلوب ، وهو فى المثال السابق ٧٢ فيسمع لحركة البندول فى ذهابه وإيابه دقات منتظمة عددها ٧٢ فى الدقيقة وهو المطلوب فى هذا المثال .

وقد تجد أحياناً هذه السرعة بعينها مدونة هكذا .

$$\text{♩} = 72 \text{ MM} \text{ أو } \text{♩} = 72 \text{ MM}$$

ومعنى الحرفين الجديدين ، وفافى مترونوم مبلنمل

غير أن هذه الطريقة ليست من السهولة فى الاستعمال بحيث يتيسر استخدامها دائماً وأن تلازم تدوين جميع المقطوعات . والموسيقى المتدرب يمكنه الاستغناء عنها ولهذا استعان الموسيقيون بالفاظ « أجنبية » يضعونها فى مقدمة المقطوعات الموسيقية للدلالة على ما هى عليه من سرعة أو بطء . فالسرعة المتقدمة فى المثال السابق وهى سرعة  $72 = \text{♩}$  تعتبر سرعة متوسطة ، ويشار إليها بكلمة Andante . فإذا كانت الحركة بطيئة استعملت لفظة أخرى مثل Lento ومعناها بطيء ، وإن كانت الحركة سريعة استعملت لفظة مثل Allegro ومعناها سريع . وتقريباً للفهم يمكن وضع هذه الألفاظ الثلاثة بنسبة بعضها لبعض هكذا

Lento	Andante	Allegro
بطيء	متوسط	سريع

وهناك اصطلاحات لفظية كثيرة متعددة خاصة بالسرعة أو البطء تستعمل فى التدوين الموسيقى تفصلها فيما بعد تفصيلاً وافياً مكثفين الآن بهذا القدر للبتدئين ،

## بحث في المقامات

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى وزارة المعارف

## نهفت الامراك

ورد ذكر هذا اللحن في الرسالة الشهاية ضمن الألحان التي تستقر على اليكاه ولكننا لم نعثر بين البشارف والمعزوفات التركية القديمة على شيء من هذا اللحن لأن لحن النهفت المعروف الآن هو من الألحان التي تستقر على العشيران ويشمل أرباعاً شرقية في حين أن نهفت الأتراك الذي نحن بصدده لا يحتوي على شيء من هذه الأرباع ويمكن للآلات الغربية عزفه بسهولة لأنه مطابق للديوان الأفرنجي الكبير . الماجور . مصوراً على اليكاه وبعبارة أخرى هو ديوان صول الكبير بعينه ويظهر أن بعض المعاصرين من الأتراك تحت تأثير الطابع الأفرنجي الذي أدخل على موسيقاهم قد أخذوا يمدون إحياء هذا اللحن فقد ألف منه نبيل بن اسماعيل حتى بك والكاتبين رضا زاده أغاني ومعزوفات غاية في الإبداع مع جلاء الروح التركية فيها

\*\*\*

بالجمع المتصل كما يأتي :

العقد الأول : ذو أربع عجم على اليكاه - ثم فاصل طيني

العقد الثاني : ذو أربع عجم على الدوكاه

ومثل ذلك للدرجة الثانية

الطريق :

يقلب الدخول إليه من العقد الثالث بالنوى ويستقر  
على اليكاه أو النوى من أعلى دون لمس الحساس  
الجهاز .

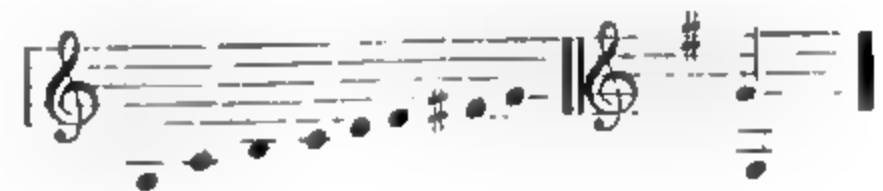
معارف من الألحان :

المأثور المصور على اليكاه . ويعادله من الألحان  
الأفرنجية : صول ماجور .

شخصية اللحن :

تقوم على إظهار لحن المأثور على اليكاه أو النوى

نروين اللحن :



طابع اللحن :



\*\*\*

## شعر عربانه

لحن عربي من فصيلة الحجاز ( القديم طبعاً ) ونغماته  
الأصلية كما يأتي :

يكاه . قرار حصار . كوش . راست . دو كاه . سيكاه . حجاز . نوى . للرتبة الاولى  
وأبعاده ٣٤ ٥٤ ١٢ ١ ٣٤ ٥٤ ١٢ مقطرة (بالتون)

تكوين اللحن :

بالجمع المنفصل الأول ( راجع العدد

الأول من هذه المجلة ) كما يأتي :

العقد الأول : ذو أربع حجاز على اليكاه

العقد الثاني : ذو أربع حجاز على الدوكاه —

ثم فاصل طيني

ولكن كما أوضحنا في الأعداد السابقة

قد طغى لحن الحجاز المحول عن كرد على

الحجاز القديم وحل محله بين معاصرنا ولذلك تغيرت  
نغمات هذا اللحن وفقد الأرباع الشرقية وأصبح من السهل  
للآلات الغربية عزفه وتحولت نغماته كما يأتي :

يكاه . قرار حصار . كوش . راست . دو كاه . كرد . حجاز . نوى . للرتبة الاولى  
وأبعاده ١٢ ٦٤ ١٢ ١ ١٢ ٦٤ ١٢ مقطرة (بالتون)

وبذلك أصبح لحن شد عربان عبارة عن لحن  
الحجاز كار مصوراً على اليكاه أو النوى وفقد ميزته العربية  
واستعاض بها صبغة تركية

الامبراد :

يبدأ العمل من العقد الثالث بالنوى غالباً

شخصية اللحن :

تقوم على اظهار النواثر على الراست

معارف من الألحان :

الحجاز كار مصوراً على اليكاه . ويعادله من الألحان  
الأفرنجية ديوان دو الصغير الانسجامي بختام على الغماز مع  
عمل حساس لهذا الختام وبعبارة أخرى يعادله ( دومينور  
هارمونيك ) ويحول إلى ( صول مينور هارمونيك ) خصوصاً  
عند الختام

نروين اللحن :



طابع اللحن :



أفتراس الألحان عنه بهضراً في التسمية :

قبل ذكر الملخص أرى من واجبي أن أقول كلمة  
في طرائق تسمية الألحان توحيداً للفهم ومنعاً من الالتباس  
في التعبير

تقسم الألحان إلى أربعة أنواع مختلفة :

١ - ألحان تمر بالنغمات الأصلية وتختلف في الاستقرار  
على هذه الدرجات وهذه تسمى باسماء الدرجات التي تستقر  
عليها ويمكن أن نسميها ونعبر عنها بالمقامات ك مقام اليكاه  
ومقام الراست الخ

٢ - ألحان تستبدل فيها بعض النغمات الأصلية .

( ١ ) إذا تغيرت فيها نغمة واحدة سميت باسم النغمة

المستجدة ولا يجوز تسميتها باسم المقام بل  
تسمى لحناً كلحن الصبا ولحن الكرد ولحن  
الحجاز . القديم . .

( ب ) إذا تغيرت فيها نغمتان أضفنا اسم النغمة الثانية  
المستجدة عقب الاسم الأول كلحن حجاز كرد  
وصبا بوسليك الخ . وهلم جرا

٣ - ألحان تختلف في الأجراء كورود لحن آخر بكثرة  
بارزة في سيرها وهذه توصف باسم اللحن البارز فيها  
كلحن ياتي عجمي

٤ - ألحان تصور عل غير مقاماتها وهذه توصف

معرفة بما صورت به كلحن صبا الحسني أو صبا على

الحسني وحجاز النوى أو حجاز على النوى

ملخص ألحان البيطه

الدرجات أو النغمات	اسم اللحن	ملاحظات
يكاه	مقام اليكاه	له حساس عند الاستقرار
عشيران	مقام النوى	يستقر على النوى أو على الدوكاه
عراق	لحن نوى كرد	وبعضهم يعمل له حساس مستمر
راست	بوسليك	كسابقه
دوكاه	سيكاه	»
جهاز	حجاز	»
قرار عجم	حفا	»
قرار حصار	سلطان يكاه	»
قرار نهفت	شد عربان	»
قرار نهفت	نهفت الا تراك	»
قرار نهفت	العرب	»

لا تنسوا الاشتراك في مسابقة العدد القادم

# الأنشيد

لله

مطروحات التفسير الموسيقي  
وزارة المعارف العمومية

نظم وتلحين الاستاذ أحمد حيرت  
وضع المارموني الاستاذ محمد حبيب

لا س نا لن كل س ر ع في ه لا ال  
س با أو تن د شد في ه وا س ح ت ير  
mf p

أحمد حيرت

الله في عِلَّاهُ  
لا يُرْتَجَى سِوَاهُ  
يَحْرُسُ كُلَّ النَّاسِ  
فِي شَتَا أَوْ بَاسِ

# التحيات

مطبوعات النفيسة الموسيقي  
وزارة المعارف العربية

ألف اللحن الأستاذ أحمد حبريت  
وسمى المارموني الأستاذ محمد حبيب

عن قى حى تن مو ل يق مل  
نا ك لى ر ضو ح دل  
قل ح ع ما ج ت عى ر إن  
شك ع م لا س س

هَلْ تَعْلَمُونَ تَحِيَّتِي  
أَنَا إِنْ رَأَيْتُ جَمَاعَةً  
عِنْدَ الْحُضُورِ إِلَيْكُمْ  
قُلْتُ السَّلَامَ عَلَيْكُمْ

نظم الأستاذ الحاج محمد الهراوى

# بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

اتصلوا	بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط
استفيدوا	التخفيض المحسوس والثقة الوطيدة والامان الموفور

خابروا قسم التقسيط رأساً بمركز البنك الرئيسى بالقاهرة وفروعه بالاقليم  
وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

## من ادارة المجلة

إجابة لرغبة الكثير من القراء الكرام تعلن إدارة المجلة استعدادها

لأرسال الاعداد السابقة من مجلة الموسيقى

نظير مبلغ ٢٢ ملياً عن كل عدد خالصة أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول أكتوبر القادم

تطلب : الموسيقى في السودان من حضرات

الخرطوم : الخواجة نيقولا ديمتري كاتمانيدس صاحب مكتبة البازار السودانى

د : الخواجة زكى جرجس بطليموس

واد مدني : كمال ميخائيل غالى افندى

ام درمان : عطا الله جبره افندى





## ولى عهد زنجبار

تفضل حضرة صاحب السمو الأمير ولى عهد زنجبار وحرمة المصون وزوج شقيقه بزيارة المعهد الملكى للموسيقى العربية فى مساء يوم الخميس ٥ سبتمبر سنة ١٩٣٥  
وقد استقبله فريق من رجال المعهد فطافوا به أنحاء الدار يشرحون له نبذا من حياة المعهد ومجهوده .  
وقد تفضل سموه فأظهر ارتياحه لما شاهده وأثنى على جهود القائمين بأمر المعهد ثم أخذت للجميع الصورة الفوتوغرافية المنشورة تحت هذا الكلام .  
وقد شيع ، كما استقبل بمظاهر التجلة والاحترام .



الجالسون من اليمين : دكتور الحنفى ، سمو الأمير لحرمة فزوج شقيقه ، فالاستاذ صفر على

## في تركيا

كانت الحكومة التركية . قد استدعت اليها الأستاذ « پرفير هدمت » الموسيقار الألماني الكبير ، أحد أعضاء مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد بمصر عام ١٩٣٢ . لينظر في إصلاح الموسيقى التركية ووسائل تعليمها . وقد أدى الأستاذ مهمته وكتب في ذلك تقارير قيمة كان من نتائجها أن استدعته الحكومة التركية مرة أخرى لتطبيق القواعد التي ضمنها تقريره والأخذ في تنفيذها .

## العيد المئوي

للموسيقار كاميل سان سين

لا يزال بين الأحياء كثيرون ممن عاصروا الموسيقار الكبير كاميل سان سين إذ لم يمض على وفاته يلاذ الجزائر أكثر من أربعة عشر عاماً

وقد وافانا البريد الأوربي الأخير ، انه بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد هذا الموسيقار ، أحيا السير هنري وود حفلة تذكارية كبيرة عزفت فيها موسيقاه

وهو في نشأته الموسيقية صورة من موزار ، استطاع وهو في الخامسة من عمره أن يجيد عزف مقطوعات قيمة حتى أنعم عليه بوسام تقديراً لنموه

وقد سجلت حياته صفحة خالدة في تاريخ هذا الفن إذ كان مؤلفاً مجيداً وعازفاً ماهراً

و « الموسيقى » تشترك مع العالم الموسيقى في إحياء العيد المئوي لهذا الموسيقار سيما وأنه كان من المعجبين بالموسيقى العربية مشغوقاً بسماعها ، محباً لها ، دائماً على الاتصال بأعلامها في مختلف الأقطار .

## بيان لطلبة المعهد

على الطلبة المستجدين الراغبين في دراسة الآلات أن يحضروا إلى دار المعهد في تمام الساعة الرابعة من مساء يوم الخميس ١٩ من سبتمبر سنة ١٩٣٥ لتحديد لياقتهم للالتحاق بمدرسة المعهد .  
تقرر أن يبتدىء امتحان الدور الثاني لمن لهم الحق فيه من الطلبة المنتسبين لمدرسة المعهد في تمام الساعة الرابعة من مساء يومى ٢١ ، ٢٢ من سبتمبر سنة ١٩٣٥ .  
وتقرر أن يبدأ امتحان الطلبة المستجدين الراغبين في الالتحاق بفرقة الاصوات في تمام الساعة الرابعة من مساء يوم ٢٣ من سبتمبر سنة ١٩٣٥ .

وستبدأ الدراسة بالمدرسة للجميع من يوم السبت ٢٨ من سبتمبر سنة ١٩٣٥ .

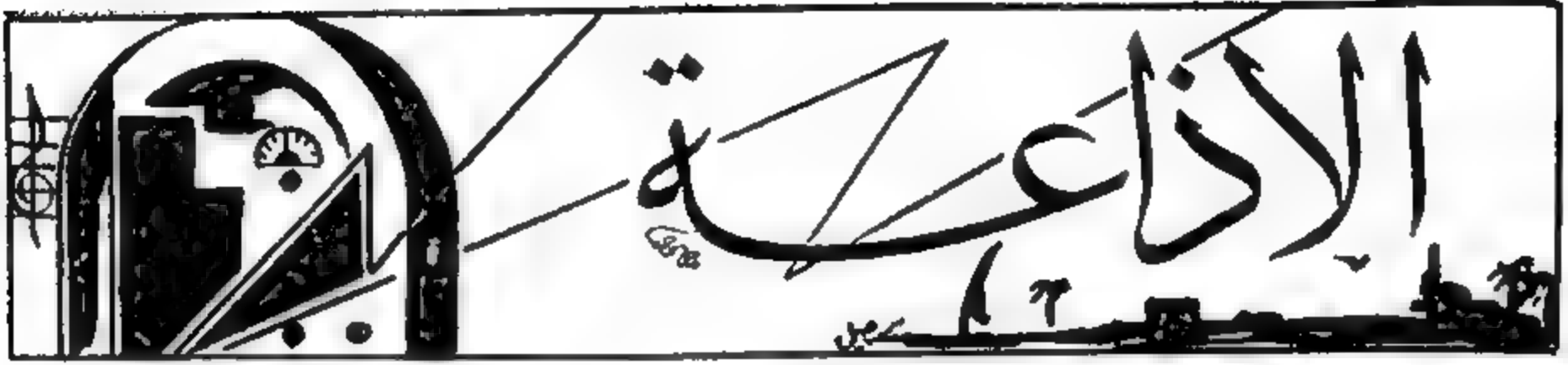
## نسيم الصباح

أهدى إلينا الأساتذة الأفاضل ( فليفل إخوان ) معلو الانشاد العربى في المدارس الأميرية ، ورئيساً جوقة «موسيقى الأفراح الوطنية في بيروت الجزين ، الأول والثاني من « نسيم الصباح » والناشيد والمحفوظات العربية والفرنسية المصورة ( الحضانة - التجهيزى - الاعدادى - الابتدائى ) التي قررت ( مديرية المعارف العامة والفنون الجميلة ) تدريسها بمدارسها الرسمية وفقاً للنهاج الحديث .

وهذه المجاميع من جمع وتلحين وتنقيط الأساتذة الأجلاء « فليفل إخوان » .

وقد تصفحناها فألفيناها تجمع إلى براعة الشعر وروعة عذوبة اللحن وحلاوته ، ولا بدع فإن أصحابها أساتذة الانشاد العربى في « الكونسيرفاتوار » وهم مؤسسو الموسيقى الوطنية في بيروت .

فنشكر للأساتذة الفضلاء هديتهم ، ونثنى على حميد مجهودهم ونتمنى أن يقتنى هذه الاناشيد والألحان أهل الموسيقى ومن يتصل اليها بسبب في جميع الأقطار العربية ليعم نفعها وتنتشر فائدتها .



## للتنافس الفني

### حفلة إصلاحية الأحداث

ضلت به الطرق ، وضاعت به السبل ، واختلطت عليه المسالك ، وأحاطت به المهالك ، وقذف به المجتمع إلى واد مظلم من البؤس والضنى ، حتى تلففته الحكومة وافتتحت له ، إصلاحية الأحداث ، بالجيزة ، تقوم فيها ما اعوج من خلقه ، وتمهد له ولأمثاله طرق الحياة الصحيحة . وقد أعدت لهم الحرف المختلفة ، والصناعات المتنوعة ، ولم يفتها أن يكون من بينهم فئة تحمل رسالة الموسيقى وتؤديها كأحسن ما يؤديها محترفوها في غير الإصلاحية ولقد سمعنا موسيقى أحداث الإصلاحية في حفلة عامة دعى إليها كبار رجال الدولة وأذيع برنامجها بالراديو ، فكان لنا فيها نصيبا الاستماع والاستمتاع .

ولقد أراد القائمون بأمر هذه الحفلة أن يتموا سرور هؤلاء الغلمان ، ويكملوا عليهم السعادة والصحة ، فأوفدوهم جميعا إلى الاسكندرية ليتمتعوا فترة من الصيف بالاستحمام واجتلاء محاسن الشمس والبحر والرمل . فعسكروا في شاطئ . سيدى بشر ، حيث أقيمت الحفلة بعد ظهر يوم الجمعة ٦ سبتمبر ، فكانت حفلة رياضية موسيقية . ولما كان هؤلاء يعيشون حياة عسكرية ، ويقيمون في خيام ، فقد افتتحت حفلتهم برفع العلم وتحيته على نفحات

الموسيقى ، ثم قام بعد ذلك أحد الغلمان واسمه ، مصطفى مرسى يونس ، وألقى كلمة الإصلاحية في تودة واتزان وجراءة . انقسم اللاعبون إلى فرقتين ، قامت الأولى ببعض الألعاب السويدية ووقتتها الموسيقى معها فكان القرين الأول من مقام ، الجهاركاه ، والثاني من مقام ، النهاوند . وقامت الثانية بتوقيع بعض الألعاب السويدية أيضا في تمرتين مع الموسيقى ، الأول من مقام ، حجاز ، والثاني من مقام ، جهاركاه . ثم عزف مارش ، أبردين ، بالموسيقى ( القرب )

وجاءت بعد ذلك الفرقة المخصصة في أربعيات مع الموسيقى ، وقامت بتمرينين ( بالكلبز ) مع مارش بدران في التمرين الأول ومع لحن من مقام ، راست ، في التمرين الثاني . ثم لعبت تمرينات أخرى بالأعلام الحمراء والخضراء على موسيقى ، القرب ، في صفوف تجتمع ثم تفرق ثم تعود فيتألف منها أشكال هندسية

وقامت بعض الفرق برقص بالبيارق على ، وحدة ، سريعة مع الموسيقى النحاسية ورقص اسكتلندى على ، وحدة ، سريعة مع موسيقى القرب ، كما لعبت تمرينات أخرى بالبنادق والعصى على الموسيقى النحاسية حيث عزفت مع هذه التمرينات ، مارش عباس ،

## وفاء ابراهيم عثمان ومحطة الاذاعة ازماء

انتقلت إلى رحمة الله المرحومة والدته الأستاذ ابراهيم عثمان فسينا إلى تعزيتة وتعزية حضرات إخوته . وبعد أن ترحلنا على الفقيدة ، سار بنا الحديث حتى صرح لنا ابراهيم أنه أصبح في حل من إلغاء العقد المبرم بينه وبين محطة الاذاعة بمناسبة هذا الحادث فلا يضطر إلى الغناء وهو حزين على فقيدته ، فكان بذلك عند حسن ظننا به وأكبرنا فيه هذا الوفاء ، غير أننا رجونا في أن يكون معتدلاً في إلغاء بعضه لا كله فأبى . وعدنا فألححنا عليه مع بعض الزملاء . وأخيراً رضى بالاكْتفاء بالغناء بعض حفلاته ، وذلك بعد أخذ ورد كبيرين . وفي الوقت الذي كان يجب على المحطة أن تجامله ، بدورها ، إذا بها تذيع علينا ، بعد مضي نحو ليلتين على المأتم ، وصلة من شريط ماركوني المسجل لا ابراهيم عثمان . فينا كنت أسير في ميدان الأزهار بالقرب من منزل آل عثمان إذا بصوت ابراهيم ينبعث من شرفات العمارات المجاورة ، ويدوى في القهوات والمشارب . فقلت أفا كان جديراً بالمحطة أن تراعى ظروفه الطارئة ، وخطبه الجلل ، فتؤخر هذا الشريط فترة أو تذيع علينا شريطاً آخر لمطرب آخر ، وهم بحمد الله كثيرون ، أو تذيع بعض الأسطوانات وهذه أكثر وأكثر حتى لا يصل إلى ابراهيم صوت نفسه وهو لا يزال يستقبل المعزين ويحمد لهم سعيهم المشكور !!

حقاً لم تدل المحطة على شيء من الجمالة خصوصاً مع « ابراهيم » الذي يذل عصارة فنه أمام ميكروفونها ويؤدى بغنائه فيها رسالة والده أو رسالة الجيل السابق الذي كان قوامه المجد والفن .

وحدثنا المذيع بعد ذلك عن هذه الفرق حينما قامت بتشكيلات على شكل دوائر ونجوم ومثلثات ولعب بالسيوف وضربات وطعنات وإقامة قلاع من الغلبان وألعاب على العقلة وغير ذلك مما يبعث السامع إلى تشوقه لمشاهدتها رأى العين . وكان يتم ذلك والموسيقى تعزف . رقص الغزلان ، بالقرب . أما مارش الاستخفاف بالقانون ، الذي عزف بعد ذلك لحقيقة نال منا الإعجاب والاستحسان لما دل عليه عزفه ، وتمت عنه روحه ، فقيه الهمجية والخروج على النظام

و تعود بعض الفرق فتسمعا أنشودة سودانية من مقام « جهار كاه » انطلقت أيدي الناس بالتصفيق لها مراراً . وسمنا نشيد « زهر الربيع » للصول عبد المقصود محمد فكان جيلاً ، وعزفت موسيقى القرب *It is a Long Long Way* ثم أنشد الجميع نشيد « قد رفعا العلم » فألفينا حماسياً حقيقة وهو من مقام « نهاوند » وذلك في مرورهم العام لتحية الجماهير ، كما أنشدوا نشيد الملك « يحيى الملك ويدوم صفاه » ثم نشيد « فاروق » وأخيراً « اسلى يا مصر أتى الفدا » . ولما جاء وقت المغرب وكانت الحفلة قد انتهت أو كادت إذا بعلام يؤذن أذان المغرب بصوت شجي ، وإذا بال « بوري » ينفخ في بوقه « نوبة الصلاة » فيذهب الغلبان إلى « المصلى » لتأدية الفريضة . وبذلك انتهت الحفلة . وقام المدعوون إلى مأدبة شاي لم يكن لمستمعي الراديو بالطبع أى نصيب فيها .

ونحن ننهي حضرة صاحب العزة « حيدر بك » على نجاح هذه الحفلة ، واهتمامه الزائد بالناحية الموسيقية في الاصلاحية ففيها كل الاصلاح ، ونرجو أن يكون لسكان القاهرة نصيب من هذه الحفلات فلا يحرمون ، على الأقل ، من إعادة هذه الحفلة لهم فيها ، وأن يكون ذلك قريباً حتى يلمس الناس جميعاً فضل هذا الجهد الحميد

## ﴿ الهارموني ﴾ في الذكر اللثي

من بين الاسطوانات التي عباها مؤتمر الموسيقى العربية اسطوانة عن طريقة « الذكر اللثي » وهو الذكر المنتشر عندنا في طوائف « الصوفيين » والذي يتجلى في الموالد وسائر الاحتفالات الدينية

سمنا هذه الاسطوانة وقد أداها الشيخ « أحمد البساتيني » حيث بدأ الذكر بـ « لا إله إلا الله » وظل اذا كرون يرددونها كثيراً ، وإذا بالشيخ ينشد « يارب الخير للحبيب محمد » من مقام « الراست » ويستمر هذا الانشاد المزدوج يردد . ثم يعود الشيخ فينشد : « فبابك مقصود وفضلك زائد » من مقام « ياتي » ويظل المنشدون في الوقت نفسه يرددون « لا إله إلا الله » بطريقة هي نوع من الـ « هارموني » التي كثيراً ما أدعو بالباطل أن سبب تأخر الموسيقى الشرقية وضعفها هو خلوها منها . وهانحن نعثر عليها في غير حقول الموسيقى ونسمعها من غير المشتغلين بالموسيقى . إذن فهي كامنة في موسيقانا ولكنها في حاجة إلى التطبيق والمران وهو ما جرت عليه وزارة المعارف في السنين الأخيرة إذ دخلت ألحان أناشيدها المدرسية أنواع من الهارموني سائقة مستلحة تغنى بطلاقة ، وأذكر أني سمعت جانباً منها في حفلة الأوبرا الملكية في سنة ١٩٣٣ ، وفي المعهد الملكي للموسيقى العربية سنة ١٩٣٤ ، كما قرأت الكثير منها هنا في « الموسيقى »

### لا مفر منه

تلزمني صفتي النقدية أن أتابع ساعات الإذاعة لاتبين غثا من ثمينها

وهذه المتابعة قد تصل بالنفس ، بعض الأحياء ، إلى السأم والملل ولكن « مكره أخاك لا بطل » غير أن نفسي ، وهي من أنفس البشر ، سئمت يوماً هذه المتابعة « المحكوم بها عليها » فقرت إلى الهواء تنفس جواً غير جو الإذاعات الموسيقية

وشاء القدر أن يسوقني إلى زيارة صديق لي في جريدة روز اليوسف اليومية ، كنت أمني النفس بالتحدث إليه في الشئون العامة ، فأذا بي أصاب بالراديو في تلك الجريدة أيضاً ، وإذا بالمذيع يتغنى بقطوعة حجاز لمحمد صادق مطلعها

نورت يا قطن النيل يا حلاوه عليك يا جميل  
اجمعوا يا بنات النيل يا الله دا ملهش مثل قطن ماشالله  
هنالك أدركت أن الراديو بالنسبة لي كالقضاء لا مفر منه  
أينما أكون يدركني فلا حول ولا قوة إلا بالله . ولقد  
آمنت بالقضاء ، فرجعت أدراجي إلى بيتي أستمع للمذيع  
واؤدى واجبي

### رواية تليماك بالراديو

رحم الله التمثيل ، ورحم الله زمانا كان التمثيل ملهاه الأول ، أيام كان المرحوم الشيخ سلامة حجازي يبرز الأركان بصوته ويحجل المسارح بأنشاده وتمثيله المليء بالروعة والجمال والجلال ، وكان ما كان بعد وفاته فقد أقل نجم التمثيل ، ثم عاد إلى أوج عزه ، ورجع فتقهقر وانحدر حتى تردى في الهوة السحيقة التي يَحْتَقِق فيها الآن بسبب ما طغى عليه أخيراً من اختراعات وابتكارات فكان منها « السينما » الناطقة والغنائية ، العربية والأجنبية ، حتى حلت محل التمثيل وشغلت مكانه بمقدارة لدرجة أن أصبحت حفلات التمثيل التي تقام نادراً إنما تقام لأحياء ذكرى للتمثيل سابقة ، وهذا ما كان الليلة .

شامت محطة الإذاعة أن تسمعنا طرفاً من ذلك التمثيل الذي دالت دولته فيأت لنا فرقة الأستاذ عبد الله عكاشة ومثلت لنا رواية « تليماك » بن عولس الحكيم في مساء ٥ سبتمبر فكان سرورنا بأحياء ذكرى الرواية وذكرى الشيخ أكثر من سرورنا بالشجو الذي يملأها ، والموسيقى التي تمشي في فصولها ، والألحان التي تكسو أشعارها فالرواية ذات عدة فصول تفيض بالألحان والمواقف

وقد لفت نظرنا منها في الفصل الثاني اللحن الذي مطلعته :

آه من الزمان الجاني من البكا أشجاني

فقد وجدناه على ضرب « السماعي الثقيل » وملحن على وزن الموشحة « لما بدا يتنى » كما كان يلجأ كثيرا المرحوم الشيخ سلامه في روايات كثيرة حيث عرف كيف يستفيد بالحن الموشحات القوية بألباسها الاثواب المناسبة لرواياته . من ذلك لحن في رواية « عابدة » ذكرنا به صديقنا الأستاذ عز العرب بن علي حيث سمعته يردده ذات ليلة بصوته العذب : « وما أدراك ما العذب ! إن البقاء الفاني أحبه شيئا زهيدا

لأن من في بالي أطلبه أضحي بعيدا

وهو أيضاً على وزن موشحة « عنق المليح » من

مقام « الحجاز »

وبالرواية ناحية اجتماعية رائعة فقد تخيل المؤلف أن نار الآخرة قد نصبت وورد إليها أهلها فكان « بليتون » صاحب الجحيم و « أشيرون » بواب الجحيم . فولجها المذنبون زرافات وطوائف فكنا نسمع سفير النار ولها وأصوات الاستغاثة فيقول قائل « من هؤلاء ؟ » فيرد عليه « بليتون » قائلاً « هؤلاء هم البخلاء » فنسمع أنينهم في لحن محزن من مقام « النهاوند » يعترفون فيه بما كانوا عليه في حياتهم من بخل وتقتير ، وكيف كانوا يحرمون أنفسهم وذويهم ، ويزرعون الخصومات بين الأخوة والأهل ويعيشون في أمهم عالة عليها

وسمنا طائفة أخرى قيل عنها إنها طائفة « المتكبرين » الذين يضربون في الأرض كبراً وتباً فكان أنينهم من مقام النهاوند في لحن تشعر منه بالعذاب الحق والجحيم المقيم . وهناك طوائف أخرى يصلون النار جزاء ما اقترفوا أولئك هم القتلة ، والمجرمون ، وناكروا الجليل ، ومبذروا أموال اليتامى . تسمع آلامهم واعترافاتهم في الحان حادة صاخبة . وجاء بعد ذلك لحن قوى من نوع « الفالس » مطلعته : نحن خدام الجحيم ، أولئك هم الذين ينزلون السخط والعقاب

وينادون دائماً بالويل والثبور وعظائم الأمور

وهكذا انتهت الرواية بنجاح ، بفضل تأدية الألمان أداء حسناً من جميع أعضاء الفرقة وعلى رأسها الاستاذان عبد الله عكاشة وعبد العزيز خليل وغيرهما من الممثلين والمنشدين . وقد يرجع بعض النجاح إلى عدم وجود ملقن يلقيهم بالراديو طبعاً إذ كل ممثل يلقي نفسه من الورقة التي يحملها ويقرأ منها أمام الميكروفون

ونحن نشكر للوحة عنايتها بمثل هذا التجديد وما تعود بنا كرتنا إليه من أمثال هذه الروايات التي تعتبر ثروة كبيرة نخشى أن يبددها كزمن ويسبل عليها النسيان

### قصة أبو زيد

وما لنا لا نسمع نحن أيضاً « قصة أبي زيد » من محطة الاذاعة ؟ أليس فيها تنويع وتجديد ؟ نعم ، وكثيراً ما ندعو إليه .

وقصص أبي زيد وعنتر وأضرابهما قصص ابتكارات قيمة لأفكار طائفة « الشعراء » الذين ينوب عنهم اليوم شعراء القهاوى فيجلسون على منصاتهم فيها وأمامهم مرید وهم من المستمعين في الأحياء الوطنية والموالد الدينية . ولطالما مررنا عليهم مر الكرام ، أما اليوم فها هي محطة الاذاعة تجعلنا نتصت في مساء ٢٩ أغسطس إلى « سيد فرج السيد » حيث أنشد بعض القصائد والأراجيز في مدح سيد المرسلين عليه الصلاة والسلام فأجاد إذ المديح هنا يرسل بالسليقة يؤلفه الأخلاص البريء للحضرة النبوية

وكذلك سمعنا « مرسى عبد العزيز » حينما قص علينا طرفاً عن الحرب الذي اشتد أواره واندلع لسانه بين أبي زيد وزيدان ، ثم بين أبي زيد الهلالي سلامه والزناقي خليفه وكيف كانت الحرب بينهما سجالات ، وكيف تقدم كل منهما على زميله . وعاد فأتى على وصف ميدان القتال بميمته وميسرته واعتزاز كل بقوته وبطشه ، وما كان بين المتحاربين من جولات صادقات ذات بأس شديد . ولولا

قصر الوقت لسمعنا أكثر من ذلك ودخلنا إلى التفاصيل ووصف مواضى السيوف اللامعة في الشمس اللامعة والقنوات التي تجري الدم القاني بما كان مثار الشعر ومجال الفخر عند أبطال العرب

وكانت « الربابة » ملازمة لهذا « الشاعر » تارة وعازقة له اللزمات والترجمة تارة أخرى فكانت الوصلة كلها من مقام « النهاوند » وكان يراعى الضرب والوحدة بربابة من غير مساعدة « رق » أو « طبله » وبذا يصبح في وقت واحد مغنياً ، ومؤرخاً ، وعازفاً ، وضابطاً للوقت

### إسطوانات مؤتمر الموسيقى العربية

خلق بنا الليلة حضرة صاحب العزة مصطفى بك رضا في جو موسيقى مختلف ، فقد أسمنا موسيقى تركية حيث عزف مسعود جميل بك نجل الموسيقى المشهور المرحوم طنبورى جميل بك ، بآلة « الطنبور » ذات العتق الطويل وهذه الآلة معروفة في مصر ، ومن يجيدون العزف بها حضرة « الأستاذ القدير محمد فتحى بك القاضى وعضو مجلس إدارة المعهد الملكى للموسيقى العربية . أسمنا مسعود بك بشرف « حجاز كار كرد جميل بك » كان غاية في الإبداع .

وسمنا بعد ذلك اسطوانة عباها شيخ الملحنين الأستاذ داود حسنى حيث غنى دور « فريد المحاسن بان » من مقام « الحجاز » ثم وصلة موشحات من الشيخ درويش الحريرى أستاذ الموشحات بالمعهد من مقام « حجاز » غنى فيها الموشحات الآتية :-

( ١ ) لياالى الوصل عندى عيد .

( ٢ ) ياندىمى دور الأقداح .

( ٣ ) هجرنى حبيبى ولا ذنب لى .

( ٤ ) يا قوام البان .

وبهذه المناسبة نشكر حضرة الأستاذ مصطفى بك رضا لأنه اهتم هذه الفرصة وأظهر محاسن الموشحات فحبها إلى

الناس لما فيها من « فن غزير ومعان محكمة وألحان قوية . وسمنا اسطوانة أخرى من موسيقى عراقية عزف فيها الأستاذ عزورى أفندى بعوده عدة تقاسيم من نغمة « بنجكاه » ثم عزف يوسف زعرور أفندى بقانونه عدة تقاسيم من مقام البياتى والحجاز والراست .

وانتقل بنا عزقة إلى تونس فأسمنا الأساتذة محمد بن حسن ومحمد بن الشريف يعزفان ويغنيان من المقام الجهاركاه . وقد لاحظنا أثناء ذلك تغيراً في الضروب والأوزان بما تمتاز به موسيقى هذه البلاد . وعرج بنا إلى الجزائر فسمنا من الحاج العربى بعض الأغاني ، وتكاد لا تختلف كثيراً عن موسيقى تونس .

## مسابقة العدد المقبل

نظراً لقرب افتتاح الدراسة في جميع المدارس وعناية « الموسيقى » بالناشئة سنخصص مسابقة العدد المقبل لصغار التلاميذ توسيعاً لمداركهم وتنمية لقوة التفكير فيهم فنلفت إليها الأنظار

## مطبعة القناوى

شارع بين النهدين نمرة ٣ بالموسكى

التي قامت بطبع الصورة الملونة المنشورة بهذا العدد

بها استعداد تام لكافة ما يلزم من طباعة

الحجر والحروف

وقابريقه لا كياس الورق



# برنامج الإذاعة الموسيقية

من الاثنين ١٦ سبتمبر لغاية الاثنين ٣٠ منه

الاثنين ١٦ سبتمبر سنة ١٩٣٥

صباحاً : كان منفرد ( فاضل شوا )  
مساء : الأنسة ليلي مراد

الثلاثاء ١٧ سبتمبر

صباحاً : السيدة سيدة حسن وفرقتها  
مساء : رياض السنباطي  
حفلة غنائية تقدمها الأنسة « س »

الأربعاء ١٨ سبتمبر

صباحاً : احمد عبد القادر  
مساء : صالح عبد الحى

الخميس ١٩ سبتمبر

صباحاً : فاضل شوا  
مساء : فرقة محمد يوسف تقدم « القضاء والقدر »  
يتخللها منولوجات ( يحيى اللبائسى  
ويوسف حنى )

الجمعة ٢٠ سبتمبر

ظهراً : أوركتير محمد حسن الشجاعى  
ابراهيم حمودة بمصاحبة الأوركستر  
مساء : الأنسة إحسان عبده

السبت ٢١ سبتمبر

مساء : الأنسة حياة محمد

الأحد ٢٢ سبتمبر

صباحاً : فرقة بلوكات خفر بوليس مصر  
مساء : الشيخ على الحارث

الاثنين ٢٣ سبتمبر

صباحاً : كان منفرد فاضل شوا  
مساء : السيدة نادرة  
يانو منفرد

الثلاثاء ٢٤ سبتمبر

صباحاً : اوركتير فؤاد حلى  
مساء : رياض السنباطي

الأربعاء ٢٥ سبتمبر

مساء : صالح عبد الحى

الخميس ٢٦ سبتمبر

صباحاً : فاضل شوا  
مساء : عبد الفتى السيد

الجمعة ٢٧ سبتمبر

ظهراً : فرقة موسيقى مدرسة البوليس  
مساء : حسن الملوانى

السبت ٢٨ سبتمبر

مساء : محمد صادق

الأحد ٢٩ سبتمبر

صباحاً : كورس سيد الجمل  
مساء : احمد عبد القادر

الاثنين ٣٠ سبتمبر

صباحاً : كان منفرد فاضل شوا  
مساء : الأنسة ليلي مراد  
أغاني سودانية



## موزار

### MOZART

٩

- عجباً ! ماذا تقولين ؟

- كان الواجب يقتضيك أن تنهز فرصة الخلاف الشاجر بينكما وتتخذة سبياً في فسخ العقد . أما الآن فأنك إن عاجلاً أو آجلاً لابد لك من الرحيل والانفصال عما ولكن هذا ديدنكم ، أيها الرجال ، تخدعكم الكلمة الطيبة والبشاشة المصطنعة فتعمون عن المستقبل .  
كاد هذا التقرير يذيب موزار ، فهمس في صوت خافت .

- أحبك صديقة ، يا عزيزتي كونستانس

- سيرهن المستقبل التريب عن صدق كلماتي ، وستؤلمك الذكرى .

- ذلك محتمل ، ولكن ما الذي أستطيع عمله الآن ؟ ليس في قدرتي أن أعود إلى المطران فأشجر معه لينضب علي ، ويضرب في وجوه الحرائط . وعلى أية حال لا يمكنني أن أفسخ العقد ، بل ويجب أن أعود إلى سالسبورج رحمة بوالدي وإبقاء عليه ، وبخاصة أني تلقيت منه اليوم رسالة أسهب فيها واسترسل .

ثم أخذ موزار في سرد ما حدث له مع المطران في أسلوب الخطيب المفوه القدير ، والآنة شديدة الانتباه إليه ، والأنصات له ، حتى ختم خطابه ونزل عن المقعد ، وتخصر كونستانس التي ظلت صامتة ، وسار بها إلى المطبخ وهو يسألها :

- ما رأيك في هذا ؟ مالي لا ألمح السرور يتجلى في أسارير وجهك ، ويطلق محياك ؟ أليس فيما قلت ما يهيج ويثلج الفؤاد ؟

- أما أنا فقد سررت لوعدهك إياي بإعطائي دروساً في البيانو ، ولكنني الآن لا أمل لي في ذلك .

- لا أمل لك . كيف ؟

- يلوح لي أن المطران يتلفف لك على حلق . فانه سيحملك على الذهاب إلى سالبورج فتركنا وحيدين في فيينا . من يستطيع أن يتكهن بمعرفة نيته نحوك ؟ من يدرى ؟ لعل الخير كان في عدم ترخيص المطران وتوقفه

- آه ! لا بأس ... ذلك شأن الدنيا وأفاعيلها ...

يجب على الإنسان أن يتحمل ...

نظر إليها موزار فأبصر الدمع يترقق في عينيها السوداوين  
فأمسك يدها وقال :

- هل يهمك حقاً أن أبقى هنا ؟

فأسبلت جفنيها وخافتت في القول :

- لا أدري .

شعر موزار أن يدها تهتز في يده وترتجس . وما لبث  
أن شعر أن إحساساً خفياً يتمشى في جسمه ، ويتخلل  
أعضائه — إحساساً كالذي أحسه فيما مضى بالقرب من  
لويزا . لقد وضع الأمر وبان ، هذه فتاة أخرى من  
بنات دوير ، كاد يعلق بها ، كأنه لم يتعظ بما ناله من  
أختها الأولى . قد يكون بين الحالتين فارق ، فان موزار  
قد اندفع في غرامه الأول دون تدبر ولا روية ، فما  
كاد يبدأ حتى انتهى ، أما هذا الغرام الجديد فقد بدأت  
شرارته تلعب وتتوهج رويداً رويداً لعلها تصل أخيراً إلى  
إضاءة القلب بنور الحب المقدس .

شعر موزار أن الوقت قد آن لينسل من بين يدي  
كونستانس ، في رقة ولطف ، ورأى أن يفارق الفتاة ،  
في وداع سريع . ليخفف عن قلبها الملهب ، وفؤادها المستعر  
ولعل رحيله إلى سالسبورج يجعلها تناساه — فالبعد عن  
العين بعيد عن القلب .

ودع موزار وخرج ، وما كاد يتعد عن البيت حتى  
اعترضه سيد في طريقه قائلاً .

- أحسبني لم أخطئ . السيد موزار ؟

انتفض موزار وتفرس في الرجل وقال .

- لا أعرف .

- عجباً . أنا يترفون فينتر ، من مانهم . لا أدري

كيف خاتك ذاكرتك ، وغاب تفكيرك ؟

- مرحى ! مرحى ! معذرة فقد توزع فكري وشرد

خاطري . سلام الله عليك ، ما أشد شوقي إليك ، وأبلغ  
سروري للقائك . مرحى ، مرحى ، لقد طال بي العهد  
من آخر مرة حظيت فيها برؤيتك .

- رأيتك آخر مرة في مونيخ ، ولكن لم يسمح  
الوقت بالتحدث إليك . وهأنذا قادم من طريق سالسبورج  
أحمل إليك تحيات الوالد والاشقيقة ودعواتهما المباركة  
المستجابة

- أشكر لك أبلغ الشكر ، إذن فقد شرفت أسرتهما  
بزورتك كيف حال والدي !

- معافى تبدو عليه مظاهر العافية ، ولكن يخيل إليّ  
أن في قلبه هما خفياً يكدر صفوه

- أرجو ألا يكون ذلك من أجلى .

- أحسب أن لك في هذا الهم أثراً ، فأني رأيت  
شديد الخوف عليك ، جد حريص أن تفتك فينا  
بمغريات وأغاديها

- أهكذا قال لك ؟ لقد كتب إليّ في هذا الشأن  
نيفا وعشرين كتاباً ومع ذلك أرجو أن يخفف الله عنه .  
قل لي ، أتود أن تسامر على كوين من الجمعة !  
- يسرنى ذلك ، ألف شكر لك

مشى الرجلان في بطة ، وشرع موزار ، وهو يجهل  
أن هذا الخدين من أبرع الجواسيس والعميون ، يتمص  
عليه ما صادفه في فينا ، وما لقيه فيها ، وما حصل له من  
حوادثها ، ولقد استرسل في قصصه ، في سلامة نية  
وطهر ضمير ، يهز السرور عطفه ، وتسرى البشاشة في  
أسارير وجهه أن رأى صديقاً مخلصاً يشاركه عواطفه  
وإحساسه

لم يظن موزار ، لسذاجته ، إلى الشباك المحبوكه ،  
والفخاخ المنصوبة حتى تردى فيها وتعذر عليه المخرج

وسرّ الدسيسه أن أنطونيو ساليرى ، رئيس الفرقة  
الموسيقية فى بلاط فينا ، وزعيم القوة المحافظة على زعامة  
الموسيقى الإيطالية ، وتغلبها على الموسيقىات الأخرى ،  
وأخصها الموسيقى الألمانية ، هذا الرجل الداهية اتخذ من  
بره ذمة يتر فون فينتر ، تلميذه وخادمه المطيع ، وسيلة  
يهدم بها تلك القوة الفنية الهائلة الخفية ، ويتغلب بها  
على تلك العقلية الجبارة التى يتمتع بها موزار وجلوك  
زعيمى الموسيقى الألمانية وحاميا حماها

أما جلوك فان كبره سنه وشيخوخته قد تعجزه  
عن النهوض بالفن والجلال فيه ، ولكن موزار ، وقوة  
موزار ، وشباب موزار ، وعبقريه موزار ، وجلده  
وعزمه الحديد ، كل أولئك يستحيل التغلب عليها بغير  
الخادعة الفتاكة ، وعلى الأخص إذا انضمت إليها رغبة  
القيصر الذى يميل بطبعه إلى توحيد البكالة الألمانية  
ولما كان الخطر ، كل الخطر ، فى بقاء موزار فى  
فى فينا ، فيجب الأسراع فى إبعاده عنها وأن تحارب  
كل فكرة ترمى إلى استبقائه فيها ، مهما تكلفت هذه  
الحرب من عدة وجهه .

ولأدراك هذا الغرض وسيلتان ، الأولى ، تشكيلك  
والد موزار وتخويفه من فساد ابنه ، والثانية ، تنفير  
القيصر منه وهو الذى يبنى عليه كل آمال المستقبل ،  
وإذن فقد حاك ساليرى الحيلة ، وأوعز إلى يتر فون  
فينتر أن يعرج على سالسبورج فى سفره من مانهم إلى  
فينا ، وأن ينهر الفرصة ويعوج على دار موزار العجوز  
ويبين له المخاطر التى يتعرض لها ولده ، والمهالك التى  
يستهدف لها من بقاءه فى فينا ، فكان الرجل يتفرد من

الوجع ، ويكاد يهلك من الألم . ولم يخفف عنه إلا  
مسارعتة بأرسال كتاب مطول مفعم بالنصائح والارشادات  
ويحتم على موزار ألا تزيد ساعات إقامته فى فينا ساعة  
واحدة بعد رحيل المطران عنها . ولقد تكررت رسائل  
الوالد فى هذا الموضوع دون أن يدرك الابن سرّ الأمر  
أو يقف على جلسته ، فكان يحسن الظن بها لطهرها وبره  
أديما ولأنها شعاع من رحمة الأبوة يرسله الوالد هدى  
ورشداً ينتفع به موزار ويبرهن لوالده على بره ساحته ونقاء  
عفته وحيد سيرته ، وأنه إرضاء لرغبة أبيه ونزولا على  
إرادته سيصحب المطران فى عودته ولا يبقى فى فينا لحظة  
منفردا . هذا وعد موزار لأبيه ، ولقد أسرف فيه حتى  
لم يعد من الوفاء به مفر

كان له أن يأسف على إسرافه فى هذا الوعد ، لأنه  
يعدده قسما مقدسا لا بد أن يبر فيه ، ولو كلفه ذلك  
تضحية مستقبلة . وضياح رفقة وصحابه

وشد ما كان أساه وقلق باله حينما علم أن يتر أشار  
على أبيه أن يرحل إلى فينا وأن يقضى فيها أشهرا يدرس فيها  
على ساليرى ، وأن أباه يفكر مليا فى هذا الأمر ويكل  
إلى يتر السهر على ولده والعمل على تنقية روحه وصفاء  
نفسه من مفاسد فينا وإخبار الوالد أول بأول بما يشهده  
من أحوال ابنه

هذا الخاطر وحده كاد يخفف الدم فى عروق موزار  
ويحرق مخيلته ، وكاد من حيرته واضطرابه ، يسارع إلى  
السفر إلى سالسبورج ، وقد لمح يتر هذا الخاطر يحول  
فى دماغ موزار ، فأسرف . باسم الأخلاص فى ارتجال  
الأكاذيب والمفتريات حتى أنك موزار وحاله لها  
مضطربا

سمع ساليرى بعزم المطران على السفر ، فوقع ذلك

من نفسه. موقعا مريحا ، وجهد في جمع الأدلة التي تبرر  
تحميم سفر موزار في صحبة المطران ، وكان يحتفظ بهذه  
للاتفاف بها وقت الحاجة ، ويتخذ من يتر عونا على  
ذلك وعينا على موزار .

\*\*\*

دعى موزار للتشرف بمقابلة المطران . سيده وراعيه  
وكان ينتقد أن العلاقة فيما بينهما قد تحسنت ، ولو إلى  
درجة ما ، فلما مثل بين يديه قال له المطران ، في تلمظ  
غير معهود .

- هذا الأسبوع هو أسبوع الاعتراف ، ويجب أن  
تؤدى فيه الشعائر الدينية : وأظن أننا سنقيم مأدبة  
المحتفلين بالشعائر ، وإذن فلا ينبغي لأحد من الموسيقيين  
أن يتغيب عن حفلة إقامة الشعائر .. اليوم يوم الثلاثاء  
١٠ من إبريل . وبعد غد يوافق اليوم الثانى عشر منه ...  
آه ! انتظر ... يخيل إلى أنك رجوتى الأذن لك في  
الاشتراك في حفلة موسيقية تقيمها النيلة تون في دارها ،  
وأن هذه الحفلة ستقام في مساء اليوم الثانى عشر من  
إبريل ، أليس كذلك ؟

- بلى ، يا صاحب الأمانة العالية .

- عجبا : أكان ذلك حقاً ؟

صمت موزار وعض المطران على نواجذه ، وغارت  
عيناه ، وبهت لون وجهه ، وزادت حركة تنفسه ،  
وتغيرت سمته فكاد ينقلب وحشا ، هنالك ملأ الخوف  
جوف موزار ، ولمح وقوع الصاعقة ، فراجع إلى  
الوراء منذعراً حين نهض المطران نهضة الحيوان المفترس  
يريد أن يخنق فريسته بكلتا يديه ، فلما لم يتمكن منها ،  
زادت فورة الغضب ، وانفجر رجل المطران فأرغى  
وأزبد . وتوعد وتهدد ، ثم صرخ صراخاً ملأ الأرجاء  
دوباً :

- يوم الخميس الكبير ١١ غفرانك اللهم ورحمتك .  
ما ذا يعمل الناس في يومك المقدس ؟ أفى اليوم الذى  
اقتديت فيه العالم . أيها المسيح العظيم ، يحتفل الناس  
بالولائم ، ويحيون الحفلات ، ويسيرون المآدب ،  
ويخبون في الخبز والديباج والمخمل ؟ ثم لا تنزل بهم  
غضبتك فتمحقهم محققاً ١١ ؟

أفى يومك . أيها المسيح العظيم . تبارك اسمك ،  
يشبع الناس شهواتهم من ملاذ الدنيا ؟ ثم أسمح لأحد  
أتباعى أن ينغمس ، بأذنى وعلى ، في هذه المآثم  
البشرية ؟ غفرانك أيها المسيح العظيم ارحمة وعفوا ...  
أخذ صوته بعد ذلك يتضاد رويداً حتى سكن ، ثم  
جثا على ركبته ضارعاً متوجعاً ، ولم يلبث غير قليل حتى  
نهض ، وهجم على موزار ، وهو كالأسد في زئيره ، يكيل  
له السباب ويزل عليه اللعنة . ويصب عليه العذاب ويقول :  
- أيها الكافر . ياعدو الله ... ابتعد ، أيها الرذائل  
المنبوذ ، تنح أيها الشيطان الرجيم ...

تراجع موزار والمطران يتبعه . كأنما يريد أن  
أن يخنقه ويكتم أنفاسه ورأى موزار الخطر يتفاقم ،  
وقد خرج المطران عن وقاره الدينى ، فثبت له وقال في  
صوت خنون :

- أيها المطران الأمير ، لقد أردت أن ترضى الله  
فأغضبت الله . ليس الغضب من شيمة عباد الله الصالحين .  
إن الله يكره عبده الغضوب .

هدأ المطران وعاد إلى مقصده وقال .

- حسنا . اعتبر إذنى لك في الاشتراك في حفلة  
النيلة تون كأن لم يكن ، وأمرى لاغياً .

- يا صاحب الأمانة ، إن الوفاء بالوعد من فضائل

الدين ...

- أقصر أيها اللعين واخرج .

ثم فتح الباب ودفعه ، فخرج موزار يترنخ ترنخ الذبيحة ، لا تستطيع أن تحمله ساقاه فارتمى على السلم يذرف الدمع ويكظم الأنين ، ثم تحامل ونزل يقصد ذلك البيت ، الذي ترعاه عين الله ، ذلك البيت الذي يجد فيه دائماً عزاءه

كان ذلك اليوم عبوساً قمطيراً ، كثر ضبابه ، وعصفت رياحه فزاد قلب الحزين كآبة وغما دخل موزار البيت فشهدت كونستانس وجهه كأنه أحد من بعث من القبور ، فأدركت أن نكبة نزلت به من المطران ، فدعته ليستريح في حجرة الاستقبال ، ولكنه لاضطرابه وذهوله ، أبى أن يفرد في الحجرة ورجاها أن تجالسه ولا تتركه وحيداً وإلا فهو ميت لا محالة ، فسحت يدها الناعمة جبينه . ونشفت شعر رأسه الذي أغرقه العرق ، وسارعت إلى التخفيف من الآمه ، فشعر موزار أن تياراً خفياً ساحراً يتخلل أصابعها فيملأ قلبه سكينته واطمئناناً هنالك اتجه إليها وادعا يقول :

- أنت طيبة القلب ، يا كونستانس ، لا أستطيع أن أنسى لك هذا العطف وتلك الرعاية

لحنت عليه تجفف دمه المنهر وتشجعه بكلمات تبعث الجبان بطلا جباراً

- مسكين يا موزار ، أتضال عبقرتك ، وتتخاذل رجولتك أمام حادث عاوى قد يقع مثله لكثير من الناس فلا يعيرونه التفاتاً . . . كلا . . . ليست هذه صفات العبقرين . . . تشجع . . .

فتبسم في دمه ابتسامة القنوع وقال

- لقد صدقت هذه المرة أيضاً ، لا يليق الجزع بالرجال . كم كنت صادقة النبوءة يتمشى الحق في حروفها حين قلت : إن المطران يخادعنى ويوارنى ، وأنه

ذو الضريبة فاسد الطينة وضيع التجار . كان إلهامك في هذه النبوءة وحياً صادقاً

- وعلام اعتزمت الآن ؟

- لا أود الرجوع إلى سالسبورج ، وسأوضح الأسباب لأبى . .

إذن تنزم البقاء في فينا ؟

أحسنى لا أستطيع الارتباط بوعد هذه الآونة ، إنما أعد بيدل طوقى ، واستنفاد جهدى في التحرر من هذا القيد ، والنجاء من هذه البلية ، فإن عاكسى القدر ، ولم يصنع أبى إلى ، فلن أقيم في سالسبورج إلا بضعة أشهر لا تتجاوز أصابع اليد عدداً

- هذا كلام يمليه عليك الغضب ، ويدفعك إليه ما أصابك من النكد والكدر . فان المطران لا يعجزه إخضاعك واحتباسك

- ماذا ؟ أيعتصبنى اغتصاباً ؟ إذن لقد يبلغ مستحيلاً إن الذى أصابنى به هذا اللفظ الغليظ القلب يستحيل أن تتدخل جراحه قبل أن يباعد الله بينه وبينى ، ولقد اعتقد أن والدى ، بعد أن أشرح له ما وقع لى من ذلك المطران . لا يمانع فى تنفى ونيل حريقى ، وإذا علم يقينا أنى أمقت المطران وأستبشع فانه سيساعدنى على انفصالى من خدمته ، ولو احتملنا منه بعد ذلك مكروها .

- ولكن إذا كان والدك لم يقتنع بما بعث إليه من الرسائل ، فان مشافهتك له بالموضوع لن تجديك فتىلاً . يتبع ،



# نَسِيدُ بِلَالٍ بِالِأَدَى لِلْمَرْجُومِ سَيِّدِ دُرُوشِ

Allegro Mod.

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of six systems of staves. The first system is marked 'Allegro Mod.'. The second system has a 'Cena' marking above the treble staff. The third system has a '3' marking above the treble staff. The fourth system has a '3' marking above the treble staff. The fifth system has a '3' marking above the treble staff. The sixth system has a '1' marking above the treble staff and a 'II' marking above the bass staff.



# اُنْصَحْ الْأَمْرَ فِي حُبْلٍ الفصل الثاني من رواية شهزاد للمرحوم سيد دريش

*Adagio*  
 لازمه

فنّاء  
 p  
 f  
 T. di Valse  
 1<sup>o</sup> T.  
 2/4

وَاللّٰهُمَّ تَسْتَأْهِلْ يَا قَبِيْلِيْ  
 من الفصل الثاني من رواية بنت الحادي  
 للمرحوم سيد درويش

Andante لازمه

فناء

لزامه

فناء

M  
A  
I  
S  
O  
N

# مَحَلَاتُ بُورْنَاخ

تأسست سنة ١٨٩٧  
سجل تجاري رقم ١٢٧

بناح ابراهيم باشا رقم ٢٠ بمصر  
تليفون ٤٢٤٦٦

مختبر ورشة صناعة وتصليح وتجديد كافة أنواع الآلات الموسيقية وأدواتها  
متمهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

20, Rue Ibrahim Pacha - Le Caire.

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

## المبيع بالتقسيط

التعاون

شعار محلاتنا

الذي لا يزال متبعا

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع



بأقساط

شهرية

لا تتجاوز

جنيها ورابع

que, soit prise en considération au commencement de la mélodie ; mais cela ne veut pas dire que, par exemple, dans le Maqam «Mohayar» on soit obligé de commencer uniquement par la note «Mohayar», au contraire le compositeur a toute liberté de traiter la mélodie en ajoutant les notes voisines de la dominante à la gamme de ce mode. »

Les membres sont d'avis que la technique traditionnelle des maqamates n'entrave pas la fantaisie du compositeur. Il n'y a donc plus lieu de modifier ou de transformer les règles modales puisque la raison d'être de ces mêmes règles est intimement liée avec les exigences mélodiques de la constitution et de la façon de traiter ces maqamates. Il est nécessaire en définitive de finir dans la tonalité du mode employé.

## Rythmes

1) La Commission a examiné le rapport présenté par l'Institut au sujet des 20 rythmes employés en Egypte avec leur analyse et les exemplaires de mélodies portés sur ces rythmes que la Commission a approuvé.

2) La Commission a examiné aussi le restant des rythmes employés dans les autres pays arabes, et les a approuvés.

a) Les rythmes pratiqués en Syrie et à Alep avec leurs exemples mélodiques sont au nombre de 30.

b) Les rythmes orientaux sans exemples de mélodies, sont au nombre de 111.

## Composition

En ce qui concerne les articles 1 à 7 de cette question, la Commission a examiné le rapport présenté par l'Institut concernant les différentes compositions ins-

trumentales et vocales employées en Egypte, de leurs caractéristiques et de leurs rapports avec le rythme. La Commission a approuvé le rapport.

Puis elle a donné lecture du rapport par Aly Effendi El Gharem et a décidé de le joindre au susdit rapport.

La Commission a examiné ensuite les trois rapports présentés par Mr. le Baron d'Erlanger sur la Noubah, au Maroc, en Tunisie et en Algérie et a convoqué les chefs d'Orchestres de ces trois pays actuellement présents au Congrès qui ont approuvé les contenus de ces rapports. La Commission a pu faire les comparaisons nécessaires entre ces genres de compositions et celles qui ont été employées ou non en Egypte.

La Commission a convoqué également le chef d'orchestre Iraquien pour le questionner au sujet des compositions vocales et instrumentales pratiquées en Iraq. Celui-ci a constaté que cinq de ces compositions n'y sont pas employées et que la plupart des compositions vocales et instrumentales employées en Egypte sont pratiquées en Iraq sauf le trilogue.

« Al tahmila » n'est pas en pratique chez eux.

Le Professeur Aly Darwiche dit que toutes les compositions vocales et instrumentales existant en Egypte sont également pratiquées en Syrie, sauf le Trilogue.

6) La Commission a discuté longuement sur la 5ème question et a décidé que la réponse serait ainsi conçue :

« La liberté d'opinion doit être admise.

Les détails précédents montrent combien les travaux de la Commission sont importants.

En effet, c'est pour la première fois que les modes arabes em-

ployés en Egypte et ceux employés dans les autres pays de musique arabe ont été analysés et décomposés en genres. Ce travail aura une importance capitale pour les études ultérieures qui auront pour but d'établir une théorie scientifique de la musique arabe sur une base solide.

Les efforts de la Commission en ce qui concerne les Rythmes de la musique arabe, ne sont pas moins importants.

Les différents auteurs se sont tellement trouvés en désaccord que ceux qui auraient voulu se faire une idée juste des rythmes étaient souvent hésitants dans leurs études.

La Commission a réussi à élucider cette question et a dressé une liste très complète des Rythmes employés en Egypte et dans les autres pays de musique arabe. En outre la Commission en a analysé la plus grande partie et a donné un exemple mélodique de la plupart d'entre eux.

La question du programme de notre Commission qui avait pour sujet la « Composition », a été l'objet d'études très documentées. Les détails en sont donnés dans nos procès-verbaux. A ceux qui désireraient être mis au courant de nos travaux sur les différentes questions concernant la Composition, nous pouvons tout de suite donner lecture du procès-verbal et qui leur donnera une idée plus précise sur cette question.

En un mot nous pouvons dire que la Commission des Modes, des Rythmes et de la Composition s'est rendue compte de l'importance de son programme et a travaillé consciencieusement pour mener à bien la tâche qui lui était dévolue.

Le Secrétaire	Le Président
Safar Aly	Raouf Yekta

# Commission des modes, des rythmes et de la composition

## Rapport général des travaux de la Commission

La Commission a tenu sa première réunion le mardi 15 mars 1932, à 10 heures a.m., et a élu comme président Raouf Yakta Bey Professeur au Conservatoire de Musique d'Istamboul, et Safar Aly Effendi Vice-Président Technique de l'Institut de Musique Orientale comme Secrétaire.

La Commission a tenu 19 séances ; au cours de deux d'entre elles, elle s'est jointe à la Commission de l'Echelle pour s'associer, à ses travaux.

Elle a examiné ensuite quelques rapports qui lui ont été présentés par des Membres du Congrès et quelques particuliers.

Après avoir étudié ces rapports, elle a décidé d'en soumettre deux aux Commissions de l'Echelle et de l'Enseignement. Elle a abandonné les autres, faute de les admettre. En voici les détails :

1) Une liste de maqams orientaux au nombre de 95, présentée par Monsieur le Baron d'Erlanger avec la collaboration de Mr. Aly Drawiche classés selon le degré de leur tonalité, analysés et décomposés en genres.

2) Liste de Rythmes orientaux au nombre de 111 ; présentée par Monsieur le Baron d'Erlanger avec la collaboration du Professeur Aly Darwiche.

3) Un Rapport soumis par Monsieur le Baron d'Erlanger concernant la musique mauresque d'origine andalouse, accompagné de trois rapports concernant la Noubah Andalous.

a) La Noubah selon l'usage des Algériens,

b) La Noubah selon l'usage des Tunisiens,

c) La Noubah selon l'usage des Marocains.

4) Liste des 30 rythmes employés en Irak et à Guéziret El Arab, présentée par M. Samy El Chawa.

5) Rapport présenté par Aly El Garem Effendi et concernant la composition de la musique vocale en Egypte.

La Commission a examiné également un appareil spécial pour battre les rythmes arabes et turcs qui sont au nombre de 30 — invention de Sayed Eff. Abdel Hamid — la Commission pense qu'il serait utile de l'acquérir pour en faire usage comme appareil pour l'enseignement des rythmes, à condition que l'inventeur apporte les modifications jugées nécessaires par la Commission.

Vu le grand nombre des questions et rapports à examiner, la Commission a dû se réunir en deux séances, le matin et le soir et étudier les questions suivantes :

### Les modes

1) La Commission a rédigé la liste de tous les Maqamates pratiqués en Egypte et qui sont au nombre de 52.

2) La Commission a classé ces modes selon le degré de leur tonalité.

3) Elle les a analysés en les décomposant en genres.

4) La Commission a examiné tous les Maqamates pratiqués en

Syrie, à Alep, au Maroc en Tunisie et en Irak, ainsi qu'à Guéziret El Arab et a fait la comparaison nécessaire entre elles et entre les maqamates employées en Egypte. La Commission a constaté ce qui suit :

a) Tous les Maqamates employés en Egypte sont également pratiqués en Syrie et à Alep, sauf le « Maqam El Ochaq El Masri » nommé chez eux « Husseinî Bous-sal'k ».

b) Les Maqamates employés au Maroc et tout particulièrement en Tunisie sont au nombre de 18, dont 17 sont employés en Egypte mais diffèrent par le nom avec ceux employés chez nous, et dont une partie diffère par l'allure mélodique. Un seul Maqam (Tabaa Iraq El Adjam) équivaut au Maqam « Sultani Iraq » qui n'est pas employé en Egypte.

c) Les Maqamates pratiqués en Irak et à Guéziret El Arab sont au nombre de 37 dont 15 sont semblables à ceux d'Egypte et les autres ne le sont pas. On pourrait facilement décomposer en genres ces 15 Maqams puisqu'ils ressemblent à ceux qui ont été déjà analysés.

5) La Commission a discuté cette question et a décidé d'y répondre comme suit :

« Il ne sera pas nécessaire d'obliger le compositeur à commencer par n'importe quel degré dans un mode quelconque à condition que la dominante de chaque Maqam qui, dans la musique arabe n'est pas toujours la quinte de la toni-

répondrait justement à la coutume orientale de poser l'instrument sur les genoux. C'est un « violon-ténor » accordé à l'octave basse du violon et dont la sonorité se rapproche intimement de celle de la viole. Il en existe des spécimens dans les Musées instrumentaux et il ne serait pas difficile aux constructeurs de former ce type d'après les modèles existants.

Quant à l'introduction de la viole elle-même, elle ne donne lieu à aucune objection.

La contre-basse ne répond pas au caractère oriental de la musique égyptienne actuelle et doit être refusée parce qu'elle est homophone.

Après avoir donné un avis sur ce qui précède, il conviendrait de déterminer quels sont les instruments dont on pourrait former les orchestres de musique arabe.

R. — La plus grande partie des discussions de la Commission a été occupée par la question de l'introduction du piano. En commençant ce rapport nous avons tracé le contour essentiel de cette question dans laquelle la plupart des membres européens sont justement d'un autre avis que la majorité des membres égyptiens. Il n'a pas été possible, tout en reprenant la discussion en maintes séances, de rallier les membres sous le signe d'une décision unanime ni même d'aboutir à une majorité décisive.

Le premier vote a condamné le piano, mais pour éliminer tout danger d'une majorité due à l'absence de certains membres, le vote a été renouvelé avec tous les membres ; mais du moins il a été possible d'accorder les avis à deux points de vue.

« La Commission est d'avis que les instruments à clavier sont im-

propres à la musique arabe dans son état actuel ».

(Signés) : Massoud Demil Bey,  
Wadie Sabra Eff.,  
Prof. Dr. Sachs,  
Prof. Dr. Hindemith,  
Prof. Dr. Hornbostel

La Commission est d'avis que les instruments à clavier actuels (à demi-tons) sont impropres à la musique arabe. Elle accepterait les instruments à clavier au cas où l'on y introduirait les quarts de tons (intervalles) d'après l'échelle qui sera admise par le Congrès.

(Signés) : Mohamed Fathy,  
N. Nahas  
Ahmed Amin el Dik,  
Dr. Henry Farmer,  
Haba,  
Cantoni.

Il y a une majorité d'une voix pour la deuxième formule. C'est une majorité mais une majorité qui nous force à rouvrir la discussion dans l'assemblée générale.

Cette majorité même est unanime à condamner le piano à demi-tons. Introduire le piano signifie pour les signataires de la seconde formule, l'introduction d'un piano spécial qui permettrait de faire entendre les gammes spéciales de la musique arabe. Et c'est pour cela que la Commission a résolu d'examiner les différents modèles présentés au Congrès des pianos à quarts de tons, tout en laissant de côté la question de savoir s'il devait s'agir de gammes à quarts de tons égaux ou d'autres systèmes d'accordage, question dont la décision regarde la Commission de l'Echelle.

La Commission a vu et examiné les modèles de claviers à quarts de tons de MM. Sabra, Saman, Nahas, Arian et Haba.

La discussion à laquelle les inventeurs n'ont pas pris part, n'a pas donné de résultat positif. Au contraire les membres ont déclaré à la majorité, qu'aucun des modèles examinés n'a les qualités désirables permettant de le re-

commander. En tout cas, une décision ne pourrait être prise sans qu'un pianiste examine attentivement les différents types durant des semaines et même des mois.

6) Quels sont les instruments eurasiatiques d'origine orientale ? Comment a-t-on pu suivre leur évolution ?

R. — Pour répondre à la question 6 il faudrait écrire un livre spécial contenant l'histoire entière des instruments de musique. Il est absolument impossible d'énumérer les instruments de musique issus de l'Orient, puisque la plus grande partie des instruments de l'Europe ancienne et moderne y ont été introduits, soit par des envahissements de Byzance, soit par les Croisades, soit par les conquêtes musulmanes au Sud de l'Europe, soit enfin par de lentes migrations partant de l'Asie Occidentale.

La Commission se référera aux ouvrages qui traitent de l'histoire des instruments de musique.

7) Quels serait le meilleur moyen de se procurer des spécimens de ces instruments dans diverses phases de leur évolution ?

8) Sur quelle base devrait-on constituer une collection d'instruments orientaux dans un Musée de Musique ?

R. — La Commission, reconnaissant l'importance extrême d'un Musée National d'Instruments Musicaux, approuve les propositions que M. Sachs a faites, il y a trois ans, à la demande de S.E. le Ministre de l'Instruction Publique d'alors et prie S.E. le Ministre actuel de recourir immédiatement à la compétence de M. Sachs pour l'organisation budgétaire, technique et scientifique de ce Musée.

M. Sachs se mettra d'accord, à ce sujet, avec la Commission de l'Histoire de la Musique et des Manuscrits.

Le Secrétaire  
Nahas

Le Président  
Sachs



Quant aux points spéciaux soumis à la décision de la Commission, il y a été répondu comme suit :

1) Mentionner les instruments employés dans la Musique Arabe en Egypte.

R. — Les instruments employés dans la Musique Arabe en Egypte sont :

Le Qânûn,  
Le Oûd,  
Le Nâi,  
Le Req, Douff,  
La Darabukta,  
Le Violon,  
La Salama,  
Le Mismâr  
L'Argui,  
La Sagât,  
La Zummâra,  
La Naishah,  
La Gûra, ou Sibs,  
Les Tymbales pour chameau,  
Le Bandir,  
La Baza,  
Les Tablat,

2) Etudier s'ils répondent aux exigences de la musique et quels sont les moyens à suivre pour y apporter les améliorations dont ils auraient eu besoin.

R. — La Commission a prié les joueurs de « qânûn » et de « oûd » d'exposer les défauts de leurs instruments. Les propositions qu'elle a faites pour mettre fin à ces inconvénients ont trait à quelques innovations techniques à y apporter. Sur ces points-là, il n'y a pas eu de discussions. Quant à l'oûd, la Commission n'a rien à objecter contre l'allongement du manche et l'addition d'une sixième paire de cordes pour les notes aiguës. Mais elle s'oppose strictement à l'introduction de ligatures artificielles qui gêneraient la pureté et l'élasticité des sons.

Quant aux instruments populaires, la Commission est unanime à renoncer à y apporter des changements.

Bien que les inventeurs d'instruments arabes perfectionnés ont soumis leurs modèles au jugement de la Commission. Les membres ont discuté les avantages et les inconvénients de ces changements, mais ils ont voulu s'abstenir d'en juger, puisque ce ne sont que les joueurs eux-mêmes qui, en dernière analyse, ont à décider des différents modèles.

3) Y a-t-il des instruments orientaux en dehors de ceux qui sont en usage en Egypte et qu'on pourrait employer dans la musique arabe ? Quels sont ces instruments ?

R. — Les membres, selon leurs goûts et leurs pays d'origine, ont proposé une foule d'instruments orientaux qui ne font pas partie de la musique égyptienne tels que le « tar » caucasien, le « buzuk », la kamanga turque et la guitare. La Commission n'a pas voulu recommander leur introduction d'une manière officielle, elle a préféré laisser le champ libre à une introduction spontanée.

Par contre, elle a recommandé chaleureusement la réintroduction du « tanbour » turc qui, il y a cent ans, faisait partie de la musique égyptienne. Cet instrument dont tous les membres du Congrès ont eu l'occasion d'admirer le charme, enrichirait le coloris de la musique égyptienne tout en lui conservant sa pureté. Il ramènerait des finesses que la musique actuelle de l'Egypte a perdues. Il fixerait les degrés minutieux de la gamme arabe, tout en laissant libre l'intonation changeante de ces intervalles par rapport aux autres instruments. Il préserverait la musique du risque de perdre peu à peu les nuances de l'intonation. Ce serait un rôle que même le « kanoun » ne pourrait jouer dans l'ensemble puisqu'il est soumis à des chan-

gements d'intonations beaucoup plus sensibles.

Ce n'est pas précisément un instrument de musique que le rythmomètre de El Sayed Abdel Hamid Eff., qui par des cylindres à clous et un contact électrique, fait entendre automatiquement sur un tambourin ou sur des sonnettes les principaux rythmes de la musique égyptienne. La Commission a reconnu l'idée et la construction ingénieuse de cet instrument et a cru qu'il pourrait bien servir à l'enseignement.

Partant de cette idée, la Commission a recommandé l'enregistrement des principaux rythmes sur des disques pour donner aux écoles un moyen bon marché de faire entendre aux élèves les rythmes principaux de la musique indigène.

4) Doit-on, dans la musique arabe, s'abstenir d'employer des instruments européens pour les solistes ou les ensembles ? Peut-on employer quelques-uns ? Lesquels ? Faudrait-il employer tels quels ceux qu'on admettrait ou bien y aurait-il lieu de les modifier ?

R. — La Commission croit que l'introduction du violon en Egypte comme dans tout l'Orient ne présente aucun inconvénient.

Quant au violoncelle, la Commission n'en veut pas, parce que son caractère mélodique, sentimental, larmoyant et excessivement sonore détruirait le caractère particulier de l'ensemble égyptien. Pour combler, néanmoins, la lacune que le violon laisse dans les basses, la Commission propose de recourir à un instrument que la musique européenne a essayé depuis des siècles sans pouvoir l'adopter parce qu'il répond mal à la coutume occidentale de mettre l'instrument contre l'épaule ou entre les jambes, mais, qui, par ce défaut même,



# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:  
22, Avenue Reine Nazli  
Tél. 53638  
Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



ABONNEMENT  
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an  
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

No. 9. 1ère Année.

16 Septembre 1935. P.T. 2.

## RAPPORT GENERAL DE LA COMMISSION DES INSTRUMENTS

La Commission des instruments, réunie sous la présidence de M. Sacha, a dû se mettre à une tâche pleine de difficultés et de responsabilités qui consiste à juger de l'introduction ou de la non introduction d'instruments étrangers à la musique arabe actuelle. La difficulté réside, en quelque sorte, dans la rapidité à prendre des décisions, difficulté qu'accroît non seulement la divergence d'opinion des membres mais encore le caractère même de la question.

Etant donné que les instruments de musique ne sont que le moyen d'exprimer les tendances d'un style de composition, ils sont façonnés, pour ainsi dire par le style même: ils changent avec lui et lui restent fidèles jusqu'à ce que le style même change ou meurt. Cela veut dire que l'introduction d'instruments étrangers, n'est, en général, autorisée que par un

changement de style. Faites un nouveau style de composition et ce style créera ses moyens à lui pour s'exprimer, c'est-à-dire qu'il entraînera automatiquement de nouveaux instruments. Cette idée, enseignée et confirmée par cinq mille ans d'histoire de la musique, a engagé les membres européens et une partie des membres orientaux à s'opposer à l'introduction de la plupart des instruments européens qui, par leur sonorité et par leur timbre spécial, fausseraient le caractère de la musique orientale actuelle au lieu de l'enrichir.

Les membres qui s'opposent à l'introduction des instruments étrangers tiennent, cependant, à souligner qu'ils sont loin de vouloir bannir le progrès de la musique orientale, de la retenir dans un état stationnaire et d'en faire, en quelque sorte, un objet de mu-

sée folkloriste. Toute leur opposition est fondée sur ce fait d'expérience que le développement et le progrès doivent provenir du style de composition et non de l'introduction d'instruments étrangers.

Les membres qui préconisent l'introduction des instruments européens espèrent, au contraire, que cette introduction hâterait le développement de la musique orientale. En tout cas, ils s'accordent à reconnaître, avec les membres opposants, que les instruments à fixes tonalités sont incapables à la musique orientale actuelle, puisqu'ils ne donnent que la gamme de douze demi-tons. Ils l'accepteraient pourvu qu'on leur donne un clavier contenant ces petits intervalles inférieurs aux demi-tons dont se composent les gammes spécifiquement orientales.

Voilà la question générale.

# **MAGASIN AZIZ BOULOS**

**No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)**

---

**SUCCURSALE : Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)**

---

**PIANOS HOFMANN**  
**et**  
**RADIO TELEFUNKEN**

---

**Lisez et conservez**

---

**LA MUSIQUE**

**Elle formera à la fin de l'année  
une utile documentation musicale**

---

**LE NUMÉRO P.T. 2**

---

## ***La Musique***

Revue hebdomadaire  
paraissant provisoirement  
chaque quinzaine

**Organe de l'Institut Royal  
de la Musique Arabe**





# *Messiqere*

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph. D.



# التوسيع

لغات العصر الحديث في اللغة العربية







حَضْرَةُ صَاحِبِ الْجَلَالَةِ فَوَاذِلْ الْأَوَّلِ مَلِكِ مِصْرَ



العدد ٢٠ ماها

العدد ٢٠ ماها



العدد العاشر

السنة الأولى

القاهرة في ٣ رجب سنة ١٣٥٤

أول أكتوبر سنة ١٩٣٥



الموسيقى

بجريدة الموسيقى  
تصدر نصف شهرية مؤقتة

لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية  
رئيس التحرير المسئول : دكتور محمد محمد المصطفى

# فؤاد الأول أيد الله ملكه

الاشتراكات

الأدارة

٥٠ قرشاً عاماً داخل القطر المصري  
٨٠ " " خارج " " " "  
الاشتراكات تفسر عليها مع الادارة

٢٢ شارع المسكدة نازلي - مصر  
تليفون رقم ٥٨٦٨٩  
العنوان التلغرافي : افان

ملك اذخر الله له الصالحات ، فما يجرى على يديه  
غير الخير يطوق الرقاب ، وما تصدر عنه إلا ما أثر  
تخلد على الأحقاب ، وإلا بر بالوطن وأهليه يتذاكره  
الاعقاب .

فللمجد ما أبقي وللجود ما اقتنى

وللناس ما أبدى والله ما أخفى

صاحب الوادي وُمنجده ، ورب عرشه وسيده ،  
والد الجيل الحديث وُمسعده ، آثره الله بالرأى الراجح .  
والفكر الناصح ، والعمل الصالح ، فأحله المصريون  
من قلوبهم عرشاً مكيناً ، وجعلوا له من صدورهم مصرأ  
أهلاً أميناً ، ألبسهم النعماء ففقدوا القلوب على وده ،  
واحتمل عنهم البأساء فلا تنطق ألسنتهم إلا بحمده .

يقود إليه طاعة الناس فضله

وإن لم يقدمها نائل وعقاب

شكا ، كتب الله له السلامة ، فلاقت الشكوى مصر ،

## في هذا العدد

فؤاد الأول

أيد الله ملكه

آلات النسخ في الدولة الحديثة

ابن سينا والهارموني

مسايق هذا العدد

مبادئ تشريح وفسيولوجية

عن الحمرة

أنتودة تصليح مجتمعا « قصة »

آله البيانو

القسم الفرنسي

الشيخ سلامة حجازي

رثاء شوقي للشيخ

لحظات مع الشيخ

مبادئ الموسيقى النظرية

عش رب التاج « شيد »

في عالم الموسيقى

الاداعة

رواية الحلة

مقطوعات موسيقية

الشيخ سلامة حجازي

جنت المسائل العامة في مؤثرات الموسيقى العربية

كامة عن الموسيقى وتاريخها

وتجرعت الألم والصبر ، وأشفت من الكيد والمكر . ومصر بلد طيب أمين ، لا يسلم كاندوه ، ولا ينجو معاندوه ،  
دعاؤه مستجاب مقبول . فضرع إلى الله بالدعاء . حتى أذن في الشفاء ، فعمه البشر ، وانطلق لسانه لله بالشكر .  
فذا العرش زد في عمره من صلاتنا  
وأعمارنا حتى يطول به العمر  
تستقبل مصر في اليوم التاسع من شهر أكتوبر عيدين عظيمين ، تهلل لها وتكبر ، وتنشرح فيهما  
وتستبشر ، عيد الشفاء المجيد ، وعيد الجلوس السعيد .

فنهت أعياد الزمان ملكا  
فأن لم تكن أفعالك المجد نفسه  
كُذرى شرف من رame زل أو كبا  
فلا شك أن المجد منها تركبا  
« والموسيقى ، التي هي غرس من نعمة الملك المفدى ، تنهز الفرصة وتتغنى بما أثر راعي الفن وحاميه ،  
وكافله ومؤويه ، وتذيع على الملأ ما أسبغه على الموسيقى من النعم . وما أفاضه عليها من الإحسان والكرم ،  
فأطرد نشاطها ، وتجلى رقيها . ونالت ما تستحق من كرامة ، وما تصبو إليه من عزة ، ونزلت بين بقية العلوم  
والفنون أكرم المنازل . وأشرف المناهل ، وأصبحت بعدها الناس صناعة شريفة لها أثرها في بناء مدينة مصر الناهضة  
فها نحن أولاء ، نشهد في عهده ، عهد الخير والأصلاح ، أن الموسيقى أصبحت فنا يتسابق الناس في تعلمه  
ويتنافسون في تحصيله وإجاده ، ويلمّون بأصوله وفروعه ، وقواعده وأسانيده ، لا يستنكفون . كما كانوا قبلا .  
أن يتسبوا إليها ، ولا يخزيهم أن يجعلوا بينها وبينهم سببا ، وأن يسكنوا إليها شرقا وحسبا ، فقد أصبحت  
مادة هامة من مواد ثقافة الشعب ، وعلماء يلقن في مدارس مصر كما تلقن بقية العلوم الأخرى  
وهذا معهد الموسيقى الملكي ، نفحة من نفحات الملك السامية على الموسيقى العربية . ونعمة من نعمه الضافية  
السنية ، يترنم كل شيء فيه بهذه الرعاية الواقية ، ويفاخر ويزهى بتلك العناية الوافية .

كان المعهد . قبل . ناديا مجهولا ، يخفى على أهل مصر إلا قليلا ، يعاني الرهط الكريم الذي يقوم عليه المشقة والويل ،  
ويغالب ما يوهى العزم ويهد الحيل ، حتى أدركهم فضل الملك ونفحاته ، وغمرتهم نعمائه وهباته وتوالت النفحات . ومعاضدة  
الحكومات . فترعرع النادى وأينع في العطف الوريث ، والكرم المنيف . كرم ابن اسماعيل حامى النيل ، ومنشئ الجليل ،  
وأصبح النادى بفضل هذه الرعاية معهدا عظيما ، وبناء فخما . يليق بأعماله وأغراضه وأنصاره وبالأمانة التي أخذها على  
عاتقه وهي النهوض بالموسيقى العربية إلى المستوى الأسنى الذي يليق بها ، ثم نشرها ، وتعهدها تطورها .  
ومن سوابغ نعمه على الموسيقى ، أجزل الله له العطاء ، تحقيق رغبته السامية في عقد مؤتمر للموسيقى العربية  
في مصر ، يجتمع فيه نخبة من علماء الدنيا . يبحثون وسائل رقى الموسيقى العربية وتعليمها . وتدعيم قواعدها  
العلمية ، ووضعها على أسس ثابتة معترف بها .

وكانت النتائج الجليلة التي وصل إليها المؤتمر ، والمسائل الفنية الدقيقة التي أثارها ذات أثر كبير في إنهاض  
الموسيقى العربية ، وقد حمل المعهد رسالة المؤتمر . وهو جاهد في تبليغها ، وتحقيق المأمول فيها في ظل ناصر  
العلوم ، وعبي الفنون . ملك مصر العظيم .

فرح تسير غداً به الأخبار  
من كل أيلك بلبل وهزار  
ملك على محرم الفنون يغار  
حتى كأن المعهد المضار  
يجرى يمين أمورك المقدار  
يا صاحب التاجين عشت ولا يزل

وكنز محمود المرحوم



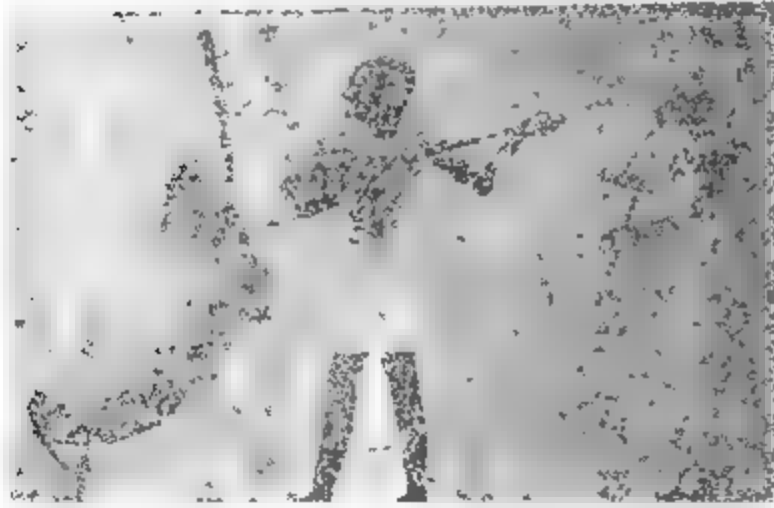
# موسيقى الدولة الحديثة

## آلات النفخ

قلنا إنه بقيام الدولة الحديثة تغيرت الموسيقى المصرية تغيراً تاماً عما كانت عليه في عهد الدولتين القديمة والوسطى : فالهدوء والاعتدال والبطء والبساطة وغيرها من صفات الموسيقى القديمة ، كل أولئك قد اختفى وحل محله موسيقى على نقيض تلك الصفات . وإذا تجلّى ذلك في آلات الموسيقى عامة فقد تكون آلات النفخ أوضح ما تتجلى فيها هذه الظاهرة . فلقد تغيرت آلات النفخ في الدولة الحديثة تغيراً كلياً عما كانت عليه في الدولتين القديمة والوسطى وظهرت فيها آلات لم تعرفها مصر من قبل :

### ١ — المزمار المزدوج

وقد حل في الدولة الحديثة محل الناي ( صورة ١ جنك وطنبور ومزمار مزدوج ، من نقوش الأسرة الثامنة عشرة ) .



( صورة ١ )

ويتكون المزمار المزدوج - كما يدل عليه اسمه ، ورسمه - من مزمارين ، ذَوِي بوق للقم ، يتقابلان في جهة القم ثم يفترقان ، ويزداد اتراقهما كلما ابتعدا عن القم . وكان لا يعزف بتلك الآلة إلا النساء .

وصوت هذه الآلة حاد ، بالغ في الحدة ( بينما كان صوت الناي هادئاً لنا ) .

وتفاوت طول هذا المزمار بين ٥٠ سم و ٧٠ سم فهو طويل رفيع ( وهذا هو السبب في حدة صوته ) أما ثقبه فتراوح بين الثلاثة والثمانية .

ولم يعزف بهذا المزمار على طريقة واحدة دائماً ، بل كانت تتنوع طريقة العزف به : فكانت أحياناً تعزف كل يد على حدها بمزمار واحد من المزمارين ، وأحياناً تستعمل اليد الواحدة للعزف بكلا المزمارين في وقت واحد . ولم نر في النقوش غير صورة واحدة لهذا النوع الأخير وذلك في صورة للراقصات في الأسرة الثامنة عشرة .

وأما الطريقة التي كانت شائعة في استعمال هذا المزمار فهي أن تعزف اليدين بالمزمار الأيمن ، ولا يترك للمزمار الأيسر غير إبهام اليد اليسرى ليستند عليها ، ويظل المزمار الأيسر طول الدور ثابتاً على نفمة واحدة لا تتغير ، بينما المزمار الأيمن يؤدي اللحن ، كما هي الحال في الأرغول المصري الآن . ويسميه الموسيقيون في مصر النوق للثابت ، والريس للمزمار الذي يؤدي اللحن ، ولما كان بالمزمار الأيسر « الثابت » عدة ثقوب لا يحتاج منها النافع غير ثقب واحد أثناء العزف ، فإنه تسهلاً لاستعمال هذه الآلة ، كان العازف يسد ثقوب هذا المزمار الأيسر إلا ثقباً واحداً يختاره منها ، حسب نوع اللحن ، يقيه مفتوحاً ليعطيه النفمة التي يرغب الإقامة عليها طول الدور . وقد وجد في طية مزمار به أربعة ثقوب ، منها ثلاثة مغطاة بالصمغ .

وكان المزمار الأيسر أطول قليلاً من المزمار الأيمن ، وهو ما لا يزال عليه الأرغول المصري الآن ، حتى من غير الفواصل المعلقة بمزماره الأيسر .

والنفمة التي يقيم عليها المزمار الأيسر أثقل من نغم اللحن الأصلي الذي يؤديه المزمار الأيمن ، اللهم إلا إذا انخفض اللحن كثيراً فإن نغمته تتقاطع مع نفمة المزمار الأيسر .

#### ملاحظة هامة

لما كان يعثر في عمليات الحفر المختلفة على كثير من المزامير والنايات ، وكان كلا النوعين يصنع من الخشب ، ويعثر في الغالب على المزامير دون بوق القم ، وهو ما يميز المزمار عن الناي ولما كانت عما يهم الباحثين في الآثار تمييز هذه الآلات بعضها من بعض عند العثور عليها في الحفريات فالتنا ثبت هنا الملاحظة البسيطة الآتية ، تسهلاً لهم في التمييز بين هاتين الآلتين :

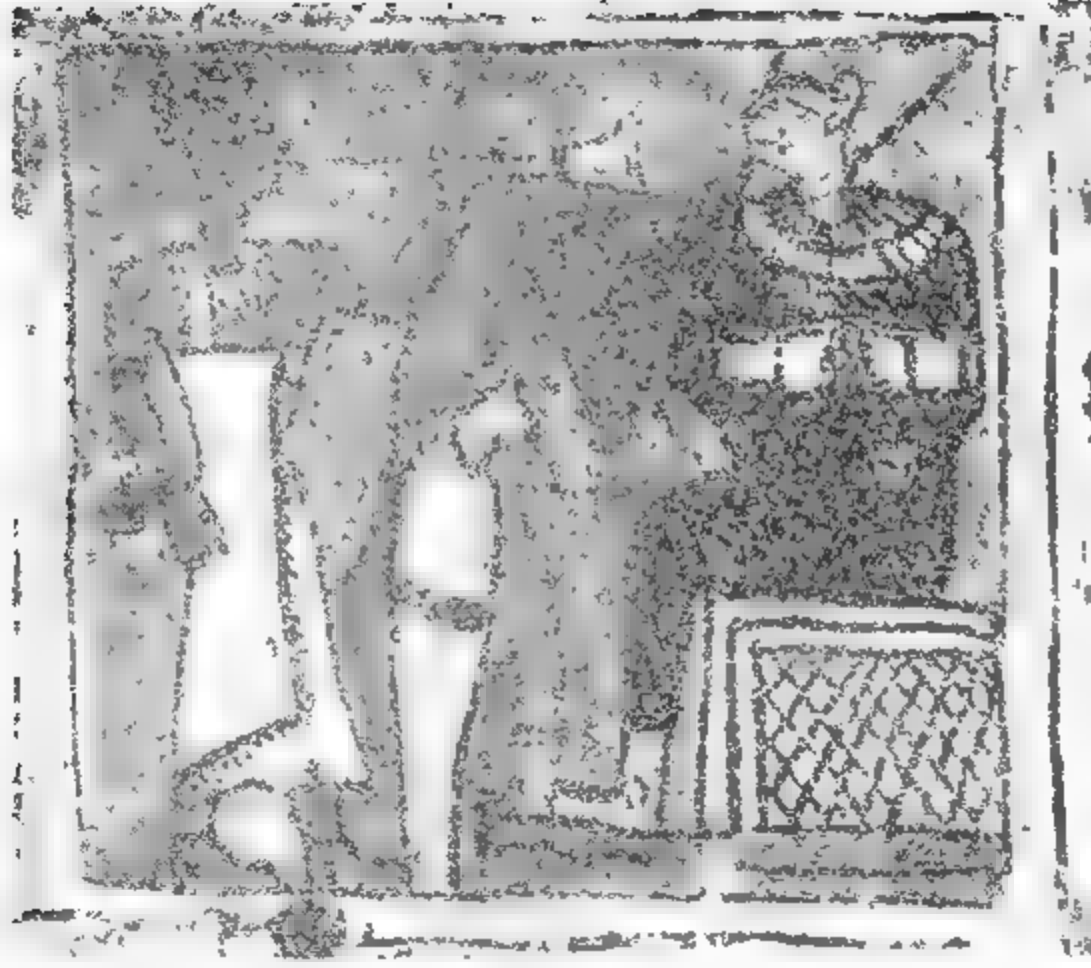
أ- كل آلة يقل مقطعها عنه ستينمتر وأمر فهي مزمار .

وكل آلة يزيد مقطعها عن ستينمتر وأمر فهي ناي .

#### ٢ — النفير ( البوق )

وهو آلة يبلغ طولها ذراعاً ، وتصنع من المعدن الأصفر ، ذات بوق للقم واضح الظهور ،

مخروطية الشكل تزيد  
نهايته في الاتساع  
بوضوح .

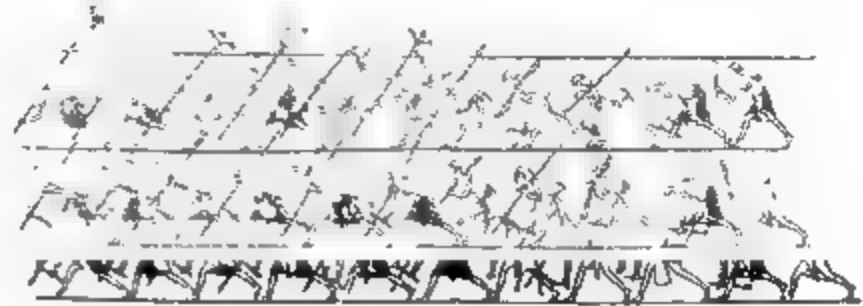
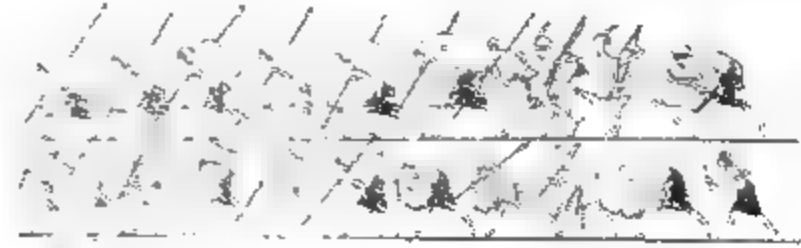


( صورة ٢ لعازف  
بالنفير أمام ايزيس ،  
من عهد الرومان ) .

والنفير على هذه  
الصفة لا يؤدي غير  
نغمة واحدة وجوابها  
وهو لذلك لا يستعمل  
إلا في إعطاء الإشارات  
وكان أهم استعماله في

( صورة ٢ )

الحروب . فهو آلة حرية ( صورة ٣  
حرس الملك أمينوفيس الرابع من نقوش  
مدافن العمارنة ) وإن كانت تستعمل أحياناً  
عند تقديم القرابين .



« صورة ٣ »

وأول ظهور النفير كان في الدولة  
الحديثة إذ عثر على أول صور له في  
نقوش عصر تحتمس الرابع . وقد تكون صعوبة صنعه ، على الأرجح ، سبب تأخر ظهوره  
في مصر . فالنفير آلة مصرية بحتة . ولم تظهر في آسيا إلا بعد ذلك بكثير ، حوالي سنة ١٠٠٠ ق . م  
عند الحيتيين ، ثم ظهرت في العراق بعد ذلك بزمان بعيد .





# مُسَابَقَةُ هَذَا الْعَدَدِ

## الى الاطفال

يسكن بعض الناس في بيوت سقوفها غير متينة تسرب منها مياه الأمطار .  
وقد حدث أن دخل طفل صغير إحدى حشرات منزله بعد هطول مطر غزير فرأى الماء يزل من السقف  
نقطاً ، وقد وضعت والدته أواني نحاسية مختلفة الأحجام تتلقى فيها نقط ماء المطر المتساقطة تساقطاً منتظماً الإيقاع  
على الأواني النحاسية المختلفة الأحجام التي يصدر عنها مختلف النغم . تخيل انه يسمع إيقاعاً موسيقياً وتوهم أن  
كل آنية آلة تعزف، وأنها في مجموعها تكون فرقة موسيقية، وأنه رئيسها، فقبض على عصاة واعتلى كرسيه وأخذ  
يقود الفرقة مشيراً بعصاه إلى الأواني متبعباً فيها النغم .  
والمطلوب أن يتخيل كل طفل هذا المنظر ويرسمه ويبحث به إلى هذه المجلة .  
ونرجو حضرات الآباء والأخوات الكبار أن يتركوا الأطفال أحراراً في تفكيرهم حتى نصل إلى الغرض  
المنشود من تقوية ملكة التفكير في الأطفال .

## شروط المسابقة

- ١- لا يزيد سن الطفل الذي يشترك في هذه المسابقة على ١٢ سنة
- ٢- يجب أن تصل الأجابات إلينا في ميعاد لا يتجاوز ٢٠ من أكتوبر سنة ١٩٣٥
- ٣- تملأ بيانات القسيمة الملاحقة لهذه الصحيفة وترفق بالأجابة

## الجوائز

ستمسح الجوائز للخمسة المتفوقين، وتنشر صور إجاباتهم، وصورهم الفوتوغرافية . وستضم لجنة التحكيم إليها  
فريقاً من أساتذة الرسم في المدارس .

انزع هذا واملأ بياناته

الاسم	.....
السن	.....
المدرسة	.....
العنوان	.....

وارسله إلى إدارة المجلة

# بحوث علمية

## ابن سينا والهارموني

المكتبات العامة إلا أربع نسخ ، كلها في مكتبات إنجلترا ،  
وأكلها المخطوطة المحفوظة في مكتبة اكسفورد

أما كتاب « النجاة » فقد ترجمته أوربا إلى اللاتينية عام  
١٥٩٣ ولكنه . للأسف ، ينقصه الجزء الخاص بالموسيقى .  
يد أن مخطوطتين منه محفوظتان في مكتبة اكسفورد

لقد عالج ابن سينا في هذين المؤلفين ، وفي مؤلفه  
الفارسي ، كل ما يتعلق بالموسيقى العربية ، من ناحيتها اللحنية  
والإيقاعية ، وشرحها شرحاً وافياً ، مبوراً أجمل تبويب ،  
يتفق والعلوم الموسيقية الحديثة

ولقد يطول بنا البحث إذا تعرضنا لكل ما كتبه  
ابن سينا في موضوع الموسيقى ، ولذلك سنخصص هذا المقال  
لبحث ناحية واحدة امتاز بها ابن سينا في مؤلفاته . وانفرد  
بالبحث فيها عن كل من سبقه من العرب ومؤلفي الشرق ،  
وهي الناحية الخاصة بالموسيقى العربية والهارموني ، أو على  
الأدق في التعبير ، الموسيقى وتعدد الأصوات

تعدد أصوات المغنين في وقت واحد طبيعي لا صناعي ،  
عرفته أقدم العصور ، فقد تغنى الأطفال والنساء والرجال  
جميعاً في وقت واحد منذ القدم ، في ترانيلهم الدينية  
واستقبالهم للبلوك والقواد والفاتحين . وبما لا ريب فيه أن  
لكل قة من أولئك طبقة من الأصوات خاصة ، فإذا  
امتزجت بعضها ببعض ألقت نوعاً من تعدد الأصوات

يتبادر إلى ذهن كثير من الناس أن شهرة ابن سينا  
الفيلسوف العربي الخالد . وإذاعة صيته . مقصورة على إتقانه  
علم الطب فحسب

ولكن ابن سينا كان علماً من أعلام زمانه في جميع  
العلوم : في الدين ، وعلوم الفقه ، وفي اللغة ، وفي الفلسفة .  
والرياضيات ، والمنطق ، والأدب ، وعلوم النفس . ولم يكن  
الطب غير ناحية من نواحي عبقريته الفذة

وقليل من الناس من يعلم أن ابن سينا من أساطين  
علماء الموسيقى في زمانه . ومن أوسع معاصريه علماً بها .  
كان إمام عصره في هذه العلوم في الشرق والغرب ، وكانت  
كتبه وكتب الفارابي أساس العلوم الموسيقية العربية . حتى  
في الأندلس برغم أنهما من المشاركة

لقد ألف ابن سينا في الموسيقى ثلاثة كتب : اثنين  
باللغة العربية . والثالث باللغة الفارسية . وأكبر هذه الكتب  
وأوسعها بحثاً ، هو الجزء الموسيقي من كتابه « الشفاء » وهو  
موسوعة شاملة لجميع العلوم ، خصص منها جزءاً ضخماً  
للموسيقى . وأما كتابه الثاني فهو جزء من كتاب « النجاة » ،  
وهو موسوعة أخرى أقل توسعاً من الأولى . ثم الكتاب  
الثالث الفارسي واسمه « دانيش ناما » ويحتوي ما احتوى عليه  
الجزء الموسيقي من كتاب « النجاة » ،

أما كتاب الموسيقى في « الشفاء » فلم يبق منه في

وهذا النوع وإن كان متأصلا بالطبع في الموسيقى منذ القدم ، وأثبت التاريخ الموسيقى وجوده في جميع الممالك القديمة ، إلا أن واحدة من هذه الممالك لم تلتفت إلى تواليغه الثغرات مقصودا ، ولم يتعرض عالم من علماءها إلى بحثه بحثا علميا .

وهذا هو السبب في إغفال البحث عن تعدد الأصوات في الموسيقى ، حتى تحدث عنه أوربا في العصور الوسطى حيث لفت نظر العلماء ما تستعمله الكنيسة في التراتيل من اختلاف الأصوات في النأدية ، وظهر هو كبالد *Hucbald* الأيطالي الملقب بوالد الهارموني ، في آخر القرن التاسع وأول القرن العاشر ٨٤٠ - ٩٣٠ . يحدثنا هذا العالم الموسيقى في مؤلفاته النظرية عن تعدد الأصوات بما يقرره من إمكان امتزاج نغمة الأساس بالرابعة والخامسة والجواب ، وهو ما كان مستعملا ، عن غير قصد ، في أغاني الجماعات في الممالك القديمة

ولقد خَلَفَ هو كبالد ، العالم الموسيقى « جيدو اريقتسو *Guido Arezzo* » ٩٩٥ - ١٠٥٠ ، قهج نهج سلفه . وتلقت أوربا مؤلفات ذينكا العالمين بالترحيب والاقبال ، وبحثوا فيها وزادوا عليها ، حتى تطوروا بتعدد الأصوات وصار علما قائما بذاته هو « علم الهارموني » الذي هو جوهر الفرق بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية .

وكان المعتقد أنه لم يتعرض من علماء العرب أحد للكلام في تعدد الأصوات ، حتى كشف العهد الأخير عما دججه يراع ابن سينا في هذا الموضوع في مخطوطاته الموسيقية التي أشرنا إليها آنفا . إذن كان ابن سينا أول عربي عالج هذا الموضوع في شيء كثير من التفصيل والأسباب .

وإذا علمت أن ابن سينا عاش في الشرق في آخر

القرن التاسع وأول القرن العاشر ٩٨٠ - ١٠٣٧ . وهو الزمن الذي عاش فيه هو كبالد وجيدو تقريرا ، تحقق لديك أن ابن سينا كان في بحثه هذا حرا طليقا لا صلة له بمؤلفات ذينكا العالمين

وأظهر الدلائل على ذلك أن طريقة تأليفه في هذا الموضوع وتفكيره فيه تختلف اختلافا يينا عن طريقة صاحبه

والحق بعد ذلك أن « الهارموني » ( تعدد الأصوات ) كان معروفا عند العرب استعملوه في أغانيهم وأناسيدهم بل وأعجب من هذا أنهم استعملوه في عزفهم بالآلات الموسيقية وهي مفخرة عزت على كثير من الممالك المتحضرة في ذلك الوقت

إتخذ ابن سينا في كتابته عن تعدد الأصوات عنوانا أدمجها فيه أسماء « محاسن اللحن » ، وجعلها أربعة أنواع مختلفة هي : الترعيد ، والتمزيج ، والتوصيل ، والتركيب ثم استنبط من التمزيج فرعا أسماء التشقيق ، ومن التركيب فرعا آخر أسماء الأبدال . وإذن فقد توسع ابن سينا في بحثه وشرحه شرحا وافيا بز في صاحبه وامتاز عليهما بما استخلصه في بحثه من كثرة أنواع تعدد الأصوات

على أنه لا يفوتنا أن نشير إلى أن ابن سينا اتفق مع العالمين الأوربيين في جوهر بحثهما عن الهارموني فقال فيما عرّف به « التركيب ،

« أما التركيب فأن يخطط بالنغم الأصلية في نغمة واحدة نغمة موافقة لها ، وأفضل ما كان من الأبعاد الكبار وأفضله الذي بالكل ثم الذي بالأربع ،

وما أردنا بهذه العجالة إلا أن ننبه إلى فضل العرب ، وابن سينا خاصة ، على الموسيقى بما بذلوه من الجهود الجبارة في الفحص عن جميع عناصرها ، وأن ثبت بالبرهان الجلي أن الهارموني كانت معروفة في عناصرها الأولى عند العرب .

# الموسيقى والطب

## سباري نسيجه وفسيولوجية عمه الحنجرة

للطبيب المشهور والكاتب المتفنن القدير

الركنور عبر الرؤوف من

مدير مصحة فؤاد بحلوان

المندفع خلال فتحة الحنجرة يؤدي بالضبط عمل قوس الكمان حين يمر على الوتر .

ومتابعة هذا التصوير الصادق لطريقة حدوث الصوت الانساني في الحنجرة يؤدي بنا إلى ذكر بعض ملاحظات عامة عن طريقة أداء الحنجرة لوظيفتها الفسيولوجية أثناء الغناء . نرجو أن يجد فيها القارئ الكريم شيئاً من الطراقة

الآوتار الصوتية أثناء الغناء أو الكلام

الحنجرة الانسانية في تشريحها التفصيلي ذات تكوين فني غاية في البراعة والدقة ، وبالأخص في تناسب وضع الآوتار بحيث يمكن حدوث الصوت المعتاد إذا اندفع تيار الهواء من الرئة إلى أعلا ، في حين يتعذر إحداث صوت طبيعي متصل - طبيعي أو موسيقي - إذا اندفع الهواء من أعلا إلى أسفل ، أي من الفم إلى الرئة ، ويستطاع تجربة ذلك بجعل الهواء يمر بين الآوتار الصوتية أثناء شهيق طويل ومن الطريف أن نلاحظ أن الآوتار الصوتية - أثناء الغناء أو الكلام - لا تهتز من أعلا إلى أسفل ، في اتجاه عمودي ، كما قد يتبادر للذهن لأول وهلة ، حين يتذكر المرء القوس ووتر الكمان ، بل هي تهتز في اتجاه أفقي من حلقها فقط .

ويلاحظ الطبيب الفاحص للحنجرة أثناء الغناء ، في

نمهيبر :

أرجو القارئ الكريم أن يراجع العدد الثالث من مجلة الموسيقى إذا شاء أن يتابع هذا البحث وأن يفهم محتوياته في سهولة ويسر .

ففي المقال المشار إليه توجد أربعة أشكال توضيحية لا غنى للقارئ عنها في هذا السياق .

ولقد ختمت مقال السابق بالعبارة التالية :-

« الآوتار الصوتية وتران لها خاصية الانكماش والاقتراب أحدهما من الآخر أثناء الكلام أو الغناء بحيث يتركان بينهما فتحة ضيقة جداً تكفي لمرور الهواء الذي يندفع من الرئة إلى أعلا اندفاعاً يختلف قوة وضعفاً ، ولكنه يكفي لأحداث اهتزازات سريعة فيهما .

وهذه الاهتزازات الوترية هي منشأ الصوت ، فالهواء

النغمات العالية ، أن الأوتار الصوتية تبدو كأنها ثابتة بالرغم من اهتزازها السريع الذي أومأنا إليه ، كما أن طولها واتساع الفتحة بينهما قد يظل كما هو أثناء غناء نغمتين مختلفتي الدرجة ، في السلم الموسيقى . . ويرجع ذلك إلى أن من طبيعة تكوين هذه الأوتار إمكان تغير قوامها ، من حيث اليروسة والليونة ، حسب الحاجة ، وبذا يتيسر إحداث اهتزازات مختلفة تناسب كل نغمة من نغمات السلم الموسيقى .

وقد أسافنا التنويه بأن الأوتار الصوتية تشبه في عملها أوتار الكمان . وكلنا يعلم أن صندوق الرنين ، *Cuisse* *de Resonnance* ، في مثل هذه الآلات الوترية هو بيت القصيد فيها وأهم أجزائها . وعلى مادته وشكله وجودة صنعه تتوقف قيمة الآلة الموسيقية .

وهذه الملاحظة صادقة من كل الوجوه عند تطبيقها على الحنجرة الإنسانية بحيث نرى من المناسب الاستطراد إلى بحث النقطة التالية :

أهمية التجاوب التي تشمل بالحنجرة في تنويع الأصوات الإنسانية وتمييزها وهذه مسألة قل من يفتن إلى أهميتها العملية بين حضرات القراء . لهذا لا نرى بأساً من تناولها بشيء من الإيضاح :

يخطئ من يتوهم أن ميزة أساطين المغنين المشهود لهم بالفوق تتوقف على حالة أوتارهم الصوتية ، فإن هناك ألوف من الحناجر التي تبدو أوتارها عند الفحص بديمة التكوين منتظمة الشكل انتظاماً مدهشاً . ومع ذلك فإن أصحاب هذه الحناجر من ذوى الأصوات المادية جداً ، بما أنه عند فحص الأوتار الصوتية لذوى الحناجر الموسيقية الممتازة لا يجد الطبيب الفاحص فرقاً مميّزاً أو تكويناً خارقاً للعادة يمكن معه تفسير تلك الموهبة الغنائية الفريدة

والسرفي ذلك يرجع إلى أن حالة التجاوب التي تتصل بالحنجرة من حيث الحجم والشكل والقدرة على الرنين هي العامل المهم في إكساب الأصوات موسيقيتها بل وفي تمييز أحدها عن الآخر .

ولتقريب هذه الحقيقة إلى ذهن القارئ . أذكر الملاحظة التالية وهي منتزعة من صميم المشاهدات الواقعية :

بعض مرضى السل الرئوى يصيب المرض أوتارهم الصوتية ، وفي هذه الحالات الخطيرة تآكل هذه الأوتار تآكلاً تاماً يجعلها أثراً بعد عين . . . فيصبح المريض وقد فقد صوته قدماً تاماً وقد يظل كذلك بضع سنوات .

وبالرغم من شدة خطورة هذه الحالات عادة إلا أن بعضها ينجع فيها العلاج فتندمل الإصابات الدرقية في الحنجرة ، وتتكون بالفعل أوتار صوتية جديدة ، ليست بالضبط الأوتار القديمة التي زالت بفعل سل الحنجرة ولكنها محاولة ناجحة من الطبيعة لـ قيع ما أحدثه المرض من تلف .

والأمر المدهش في هذه الأحوال أن المريض لا يسترد القدرة على الكلام فقط بل يعود إليه صوته بنفس مميزات الموسيقى ، وما يصاحب الصوت الأنسانى من نبرات خاصة بكل فرد من الأفراد .

من هذه الملاحظة ومن غيرها مما لا يتسع له مجال الكلام الآن يبدو جلياً أن الدور الذى تقوم به الأوتار الصوتية نفسها في تنويع الصوت الأنسانى دور ثانوى الأهمية ، وأن أهمية التجاوب التي تتصل بالحنجرة أهمية عملية بالغة تستحق شيئاً من البيان والشرح . وهو ما سنفعله في عدد تال من المجلة في القريب إن شاء الله .



# القصص الموسيقي



## أنودة نضاح مجتمعا

للأديب عز العرب بن علي

كان الصبي مولعا باللعب أمام بوابات المسبك ، فقد كان يعلم ان أباه يعمل في إحدى نواحيه  
وكان يوم السبت أعظم أيام أسبوعه ، فقد كان يقضي  
شجوة نهاره في الركض والعدو على الأفاريز المحيطة بالمسبك  
ويتردد آونة على حانوت الألبان يتعجل نفخ بوقه ، فما كان  
يلذه صوت في الأرض خيرا من صوت ذلك النفير  
سيق ، في حياة أمه مرة ، إلى شاطئ البحر يصيف فكان  
إذا أظلم الليل ودجا ، يسمع من مصيفه تلاطم الأمواج ،  
وارتطامها بالشاطئ غاضبة مزججة ، فلم يكن يهتز لها اهتزاز  
من صوت ذلك البوق الذي كان يوقظه في ليالي الشتاء الداجية  
وينذر أباه بموعد عمله

نخفت صوت آلة المسبك رويدا ، وفُتحت الأبواب ،  
وتدلى الناس ، وتجلت في عين الغلام وضاعة الفخار حين  
قصد أبوه إلى أمين الخزانة يقتضيه أجره ، ويتناول مرتبه  
انقضت الظهيرة ، وبدا الأصيل ، ثم جنح النهار في  
العشي ، ولم يرجع والده إلى البيت كعادته . خرج آخر رجل  
في المسبك وغُلقت الأبواب وراءه ولم يلمح لآية أثر .  
لم يكن عهد الغلام بفقد أمه بعيدا ، فكان لا يزال يتمثل وجهها  
الصباح الوضاح وهي في ضجعة الموت توصي زوجها وتقول :

« لن يصلح بالك ، ويستقيم حالك إلا إذا اجتنبت  
الخمر ، وهجرت السكر ، فاذا غالبتك شهوة الشرب فغابتك  
فلا تجعل لسلطانها عليك سيلا إلى ولدك فيضل ويشقى ،  
فقال لها الرجل ، وقلبه يتمزق حزنا ، « لو مد الله في  
أجلك لبلغت الهدى والرشاد ، ولكنني أعدك أن أقصر  
عنايتي كلها على ولدنا . أسأل الله العصمة والعون والسداد ،  
واستقام الوالد بعد وفاة الوالدة شهرا أو بعض شهر  
تحدثت الجيرة فيه عن التحنن الفياض . والاشفاق الرحيم  
الذي يتحدث به على الولد اليتيم .

كانت تلك الأيام أسعد أيام حياة الغلام ، ولكنها  
مرت سريعا كأنها حلم أو خيال .  
أدرك الغلام الليل كله إلا قليلا ، يترقب عود أبيه  
فاذا الوالد يقبل مترنحا يلعن ابنه ويصب عليه التأنيب  
ويدفعه إلى فراشه ويأمره أن ينام

فزع الولد إلى مضجعه : في قلب كبير وفؤاد مفطور  
وألقى الغطاء على وجهه ، وتوجه إلى الله بصلاة تلقاها  
عن أمه ، ثم صرخ صرخة ناعمة يحبسها الدمع « أماه !  
أماه ! ، ثم غرق في رقاد عميق

وأصبح الولد وهو أشد ما يكون جلدا وعزما ، هبط  
عليه إلهام ينزع به إلى الشجاعة ويدفعه إلى مراقبة أبيه ،  
ولقد كشف عن الملهي الذي يقضي فيه أبوه سهراته أيام  
السبت من كل أسبوع . كان ذلك الملهي حانة تحيا فيها  
الموسيقى والغناء . تقع في الشطر الثاني من الطريق ، ولقد

انقضت الظهيرة والعصر والعشية وأمعن الليل في العتمة والغلام يبابها يترقب

كانت أغاني الرجال في تلك الحانة بايعة الأثر في نفسه قوية التأثير في مشاعره ، فاقرب يتسمع ، حتى إذا انتهى المغنى من أداء قطعه وجلس ، علا الهتاف له ، وتجلت مظاهر الاستحسان ، وتلاثمت الكؤوس وقبل الناس أفواهها . هذا حفز الصبي إلى الاستزادة من التمتع ومطالعة إن كان والده يغنى .

طال المقام بالغلام فتمب ، واشتدت ظلمة الليل تخاف وإذا برجل يخرج ليصلح الأضواء ، وإذا الغلام يسأله ، في طهر ملائكي . أن يسمح له بدخول الحانة ليرى أباه فتقبل الرجل رجاءه بقبول حسن وأشار إليه أن يتبعه

تعجب حارس البوابة من رؤية الصبي يدخل إلى الحفل جريئاً في تلك الساعة من الليل ولكنه أغلق الباب بعد إذ دخل وحياء بكلمة طيبة تتلج قلوب الصغار ما كاد الغلام يتوسط الحفل حتى أخذ وعرفته دهشة وكاد الحشد يفرسونه بأبصارهم . كانوا عليه غضاباً ولكنه اتجه إلى والده يقول

« لا تغضب يا أبى ، فلقد أضنتى الوحدة في البيت فلما سمعت الغناء خف عني السأم ، وجرؤت فدخلت ولعلك ، لا تطردنى ، فاني أجلس ساكناً أسمع وأرى ، فقال المدير : « لا تخف ، يا ولدى ، فإنحن لك بكارهين ، بل انشروا صدورنا بمشاهدتك ، أيها الرجل الصغير ،

تعال واجلس إلى جانبي فلعلك تغنينا أغنية أيضاً . . . »

هناك طوق الوالد ولده بذراعه ، فبعث إلى قلبه السكينة والاطمئنان ، وإذا كان تصور مجتمعا كله في أغاني الجوقة وفعلها الساحر في نفسه ، فقد أسرع إلى المنصة وجلس جنب المدير .

وإذن فقد أذن المدير في الناس ، وهو يدق المائدة بكأسه ، أيها السادة ، استمعوا إلى هذا الرجل في صورة الصبي ، فانه سيفنكم . إني ألمح في عينيه بريق الرجولة يتلألأ فتتشر أضواؤه . سکونا واسمعوا أنشودته .

وقف الصبي فوق مقعده ، فإذا وجوه الناس تنتبه ولكنه لم يفرع ولا حس خوفاً . ثم بدأ يتغنى كأن ملكاً من

السما هبط إلى الأرض ، ونشر على الحشد أنشودة سماوية مطهرة غيرت طبائعهم وحالت حاتمهم جنة ونعياً . وهذه أنشودته :

دار السعادة ، أين منكم دارها ؟

وقف على أهل الصلاح مزارها

هي جنة المأوى أعدت للتقى

الخيرون بخلدتها أقارها

فيها لهم ما يشتهون ، فسارعوا

إن العطايا السابغات شيعارها

اخترق صوت الصبي جميع حجرات الحانة . فالتقى الشكارى أقداحهم ، واطرّحوا كؤوسهم ، ووقفت الأجراس ، وصمت الأسياد والخدم ، وكان سميت يبعث على الدهش والعجب في مثل هذا المكان ، حتى إذا أتى الغلام على آخر أنشودته . وكان صوته يجلجل فيها ، حبس الناس أنفاسهم وأجهشت إحدى السيدات بالبكاء وخرجت مسرعة تدلف في الطريق . كان الغلام . في تغنيه ، يتمثل أمه كأنه يراها ، فكانت عيناه مغممتين بشراً وسروراً ، فلما انتهى وجهه بصره إلى أبيه يتلمس كلمة تشجيع . أخى الوالد رأسه كأنما يغوص في أفكاره ، فقصد إليه الصبي ووضع يده على ركبته وقال « أنت غاضب علي يا أبتي ؟

صمت الوالد ولم يجر جواباً فخاف الولد واشتد فزعاً ودار يبصره في الناس جميعاً ، كأنما يستجديهم الغياث والنجاة .

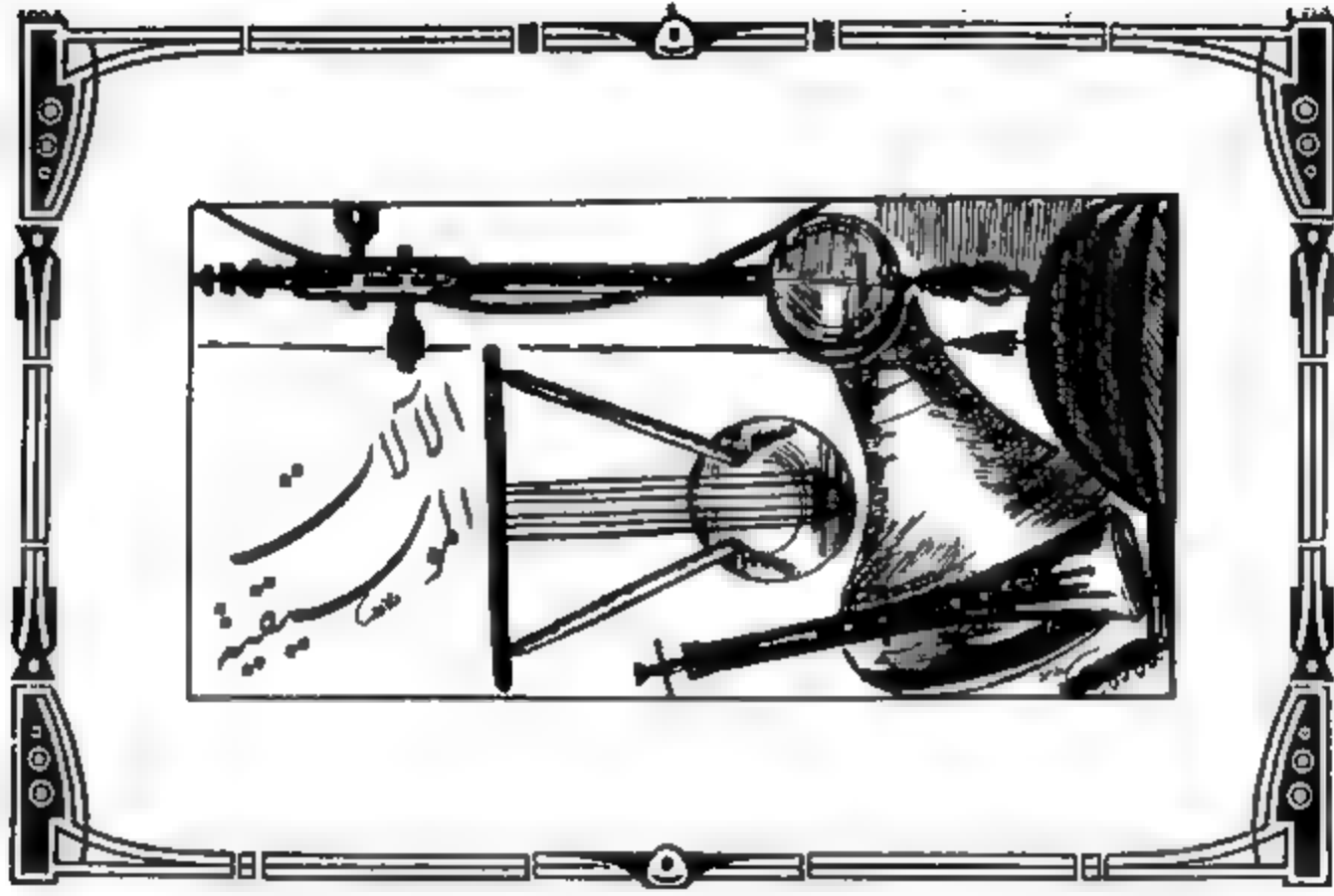
هناك شعر صاحب الحانة أن عليه واجباً ينبغي أدائه ، وأن لا بد له من أن يقول شيئاً ، فترجل عن مقعده وقال :

« أيها السادة ، لقد بلغنا نهاية برنامج الليلة . واعتقدوا

أنا اختتمنا به برنامج الموسم جميعاً . لن تفتح أبواب هذه الحانة بعد اليوم ، ولن يعقر فيها خمر . وداعاً . »

وقد صدق ، فان سكان ذلك الحى تابوا عن الموبقات وأصبحت الحانة منتدى أدياً تملأ الفضائل أرجاءه ونواحيه وهكذا كان الغلام هادياً ، أحسن الله له الجزاء

« الموسيقى ، أيها الموسيقيون : هل من سميع ؟



## آلة البيانو

وتهذيبها. قرر التاريخ الموسيقى هذه الحقيقة فتقبلتها أوربا في غير قليل من المضي، ولكنها ظلت تزهى باختراعها لآلة البيانو. وتباهى بها على أنها أكثر الآلات الموسيقية ذيوفا في العالم وأوسعها انتشاراً في الشرق والغرب

غير ان التاريخ الموسيقى علم حديث، يسير في الكشف عن حقيقة الموسيقى بخطى مطمئة مأمونة العثرات، بفضل مجهود علمائه وأعلامه، وقد جلى التاريخ أخيراً عن أن أقدم الأسماء التي عرفتها أوربا لهذه الآلة كان *Echiqueter* وان هذه التسمية ظلت متداولة في اسبانيا وفرنسا وانجلترا خلال القرن الرابع عشر وأول القرن الخامس عشر. كما تنطق بذلك مؤلفات كتاب هذه البلاد وشعرائها في ذلك العهد

وإذ نعلم ان المدينة الاوربية في تلك العصور، ولا سيما اسبانيا، متصلة اتصالاً وثيقاً بالمدينة العربية، بفضل الحضارة الأندلسية، وما كانت تفيض به على ممالك أوربا من نور العلم وكنوز الفن، فمن الطبيعي للتأريخ أن يبحث عن أصل هذه التسمية ومنشأها لعله يهتدى إلى مدلولها وأصلها عند العرب،

أصبح البيانو أهم الآلات الموسيقية ذوات المضارب (الكلافية)، وتطلق على مجموعة الاشرطة السوداء والبيضاء التي تنتقل عليها الأصابع في العزف، ويتصل كل مضرب من تلك المضارب برافعة مثبتة في طرفها الداخلى مطرقة إذا ما تحركت طرقت عدة أوتار متماثلة في وقت واحد (ثلاثة أوتار في العادة) فتسبب اهتزازها وتصدر عنها نغمة خاصة.

وما أطلق على البيانو اسمه إلا بعد اختراع هذا النوع الأخير، ذى المطرقة، الذي لا يمتد تاريخه إلى أكثر من مائتي عام، حيث أزدھر عصر البيانو.

ولقد أصبح من المتفق عليه أن الآلات الموسيقية عامة مصدرها الشرق، فيه نشأت. وفي أحضانه درجت، وقطعت تطوراتها الأولى؛ وأن الغرب فضل استكمالها



وبخاصة أن الآلات الموسيقية التي انتقلت من الاندلس إلى أوربا كانت على التحقيق تنقل بمسمياتها العربية ، فآلة العود ، احتفظت جميع لغات أوربا باسمها العربي . كذلك آلة الكمان التي تطورت من « الرباب » كان اسمها القديم في أوربا مشتقاً في من هذا اللفظ العربي ( راجع المقال الذي نشر عن الكمان في الموسيقى بالعدد الثالث )

وإذن كان على الباحث عن منشأ اللفظ الأوربي *Echiquier* أن يرجع إلى عصر الأندلس يحصه وينقب فيه لعله يجد من بين آلاته ما قد يكون أصلاً لهذا اللفظ ، وهذا هو الذي أثبتته الواقع ، فالتا عندما نعرض الآلات الموسيقية عند الأندلسيين نرى آلاتهم الوترية هي : العود القديم ذو الأربع أوتار ، والعود الكامل ذو الخمس أوتار ، والشهروود وهو نوع من العود ، والقيثارة ، والمزهر ، والكنارة ، والقانون ، والنزعة ، والرباب والكنجة ، والنفرة أو المنقر . وظاهر أن الشجرة أصل اللفظ الأوربي *Echiquier*

ولن نعتمد على التسمية وحدها دليلاً في الرجوع بآلة البيانو إلى الشرق وإنما اعتمادنا على ما هو أهم من ذلك وهو شكل الآلة نفسها في تلك العصور إذ كان الـ *Echiquier* آلة شديدة الشبه بالقانون أو ( السنور ) بل كانت على التحقيق آلة قانون ذات مضارب

وإثبات آخر فوق هذا أيضاً أن منطقة الأصوات التي تحتويها هذه الآلة لم تكن لتعدو الثلاثة الدواوين « المراتب » ، شأن جميع الآلات العربية .

بل لقد كان صوت تلك الآلة قديماً أشبه ما يكون بصوت القانون ، ذلك لأنه لم تكن مضارب هذه الآلة

متصلة بمطرقة تدق على الأوتار ، كما هو الحال في البيانو الحديث ، إنما كانت المطارق متصلة بريشة تنبر على الأوتار كما تنبر تماماً على أوتار القانون .

وإذن فأصل آلة البيانو ، هو بنفسه أصل آلة القانون « أو السنور » ، منشؤه آلة قديمة عرفها اليونان الأقدمون منذ عصر فيثاغورث . أو قبله بقليل ، تلك هي آلة « المونوكورد » وكانت تستعمل لقياس الأصوات والنسب الموسيقية ، وهذه الآلة القديمة أو بالأحرى هذا الجهاز البسيط لم يعتبر يوماً ما آلة موسيقية . كان عبارة عن صندوق خشبي صغير مثبت فوق وتر واحد ومن ذلك جاءت تسمية مونوكورد « مونو أي واحد » ، « كورد أي وتر » ومعناه ذو الوتر الواحد . وكان تحت ذلك الوتر قنطرة من الخشب تتحرك على مقياس مدرج فائدته تقسيم الوتر إلى أجزاء مهتزة حسب الإرادة ( وهذه القنطرة بمثابة حركة الأصبع في اليد اليسرى عند العفق على الأوتار في العزف )

ثم زاد عدد أوتار هذا الجهاز تدريجاً حتى أصبح كل وتر خاصاً بصوت من أصوات السلم الموسيقي والكل وتر منها قنطرة خاصة به

وفي القرون الوسطى استعير عن تلك القناطر بمضارب « كلافية » ، وكان أول استعمالها بهذه الصفة في القرن الثامن أو التاسع وكانت على شكل صندوق صغير من النحاس يوضع فوق المنضدة عند التوقيع عليه . واقتصر استعمال هذه الآلة على الدرس أو متابعة الغناء ، ولم تعتبر آلة موسيقية مستقلة يستغنى بها عن سواها

وقد أطلق على هذه الآلة اسم « كلافيكورد » وتسميتها



« عازقة بآلة الكلافيكورد »

( متحف الصور بلندن )

القرن السادس عشر . أنظر إلى يمين هذا الكلام صورة سينيت إيطالي في القرن السابع عشر ، وعلى هذا النوع كان يوقع موزار طفل المعجزات وبطل الموسيقى الألماني الخالد . أما النوع الصغير فكان يسمى « فرجينال » ، وكان محبوباً جداً من فتيات الإنجليز

وقد بلغت آلة « الكلافيسمالو » ، بقسميها في ذلك الوقت درجة ، مرضية وصنعت مضاربها على نحو ما هي عليه اليوم من انقسامها الى مجموعتين تتألف المجموعة العليا من المضارب السوداء القصيرة وكان عددها خمسة أيضاً كما هي اليوم ، والمجموعة السفلى وهي المؤلفة من المضارب البيضاء الطويلة وكان عددها سبعة كذلك . « غير أنهم كانوا أحياناً ، يلونون مجموعة المضارب العليا باللون الأبيض والسفلى باللون الأسود ، وظلت تلك الآلة يشبه صوتها صوت القانون بسبب

ظاهرة ( كلافي أى مفتاح أو مضرب ) . ( كورد أى وتر ) ومعناه الوتر ذو المضرب ( انظر الصورة التي إلى يسار هذا الكلام )

وبما أن الوتر الواحد يستعمل في العود لاستخراج عدة نغمات منه ، وفاق استعمال عقق الأصبع عليه في مواضع مختلفة فكذلك كان الوتر الواحد في الكلافيكورد يستخدم لاستخراج أكثر من نغمة واحدة إذ كان له أكثر من مضرب واحد ( في العادة من اثنين الى خمسة ) تقطعه في مواضع مختلفة لتكون بمثابة القناطر . ولهذا كان عدد أوتار الكلافيكورد أقل بكثير من عدد المضارب .

وفي القرن الرابع عشر ثم في الخامس عشر ارتقت تلك الآلة ودخلها كثير من التحسين ، وصنعت منها أنواع كبيرة ، ذات قوائم وأصبحت تلك الآلة تسمى « كلافيسمبالو » ، وانقسم ذلك النوع الأخير الى قسمين : كبير يسمى « سينيت » ، نسبة الى « سينيتوس » ، الإيطالي الذي عاش في البندقية في أوائل



سينيت إيطالي

« القرن السابع عشر »

نبرها بالريشة، ولا تعدو منطقة أصواتها الثلاثة الدواوين حتى أوائل القرن الثامن عشر حيث استبدلت الريشة بالمطرقة . ولم يكن في مقدور العازف بتلك الآلة قبل الآن أن يغير من شدة العزف إذ كانت الأصوات الصادرة من أى وتر من تلك الآلة كلها واحدة في شدتها ولكن بعد استعمال المطرقة أصبح في مقدور العازف أن يضرب الصوت الواحد بدرجة مختلفة من اللين أو الشدة

واللين ويسمى بالايطالية « يانو *Piano* » والقوة وتسمى بالايطالية « فورتا *Forte* » ( راجع الدرس التاسع من مبادئ الموسيقى النظرية بالعدد التاسع من الموسيقى ) ومن ذلك سميت هذه الآلة « يانو فورتا *Piano Forte* » أو فورتا يانو ، ثم اختصرت فصارت يانو .

وأول من استعمل هذه التسمية هو خريستوفالى الايطالى عام ١٧١٠ ومن ذلك الوقت فقط بدأ نجم هذه الآلة يتلأل ويضىء . ومن هذا يتضح ما سبقت الإشارة إليه من أن البيانو ذا المطرقة حديث لا يتجاوز تاريخه المائتى عام .

غير أن شكل البيانو لم يأخذ في ذلك الوقت ( وقت خريستوفالى ) الشكل الذى هو عليه الآن بل كان يزيد مقدار عرضه في جهة عن الجهة الأخرى بكثير نظراً لطول الأوتار الغليظة النغمات في ناحية وقصر الأوتار الحادة النغمات في الناحية الأخرى .

وأول بيانو صنع على الطراز الحديث المستعمل اليوم كان في عام ١٨١١ بلندن عمله الميكانيكى الشهير روبرت ورنم *Robert Wornum* وقد سجله عام ١٨٢٨ م

وانتشر بسرعة مذهشة لسهولة استعماله . وقد ظهر في نفس الوقت في فرنسا وألمانيا والنمسا كثيرون من مهرة الميكانيكيين . عملوا على استيفاء دقة تلك الآلة والارتقاء بصناعتها .

على أن البيانو لم يصل إلى مجموع ما يشتمل عليه الآن من الأصوات إلا في أوائل هذا القرن .

وإذا بلغنا في بحثنا هذا المدى ، نرى إتماماً للموضوع الإشارة إلى البيانو الشرقى . فقد كان انتشار البيانو الأوروبى في كل مكان في الشرق سبباً في التفكير في جعله آلة تؤدى أرباع الأصوات ليصبح في مكنتها تأدية الموسيقى العربية . حاول ذلك الكثيرون منذ بداية هذا القرن وتعددت المحاولات حتى لقد توافر لدى المعهد الملكى للموسيقى العربية أثناء انعقاد المؤتمر عدة نماذج متعددة من هذه البيانوات ، منها ثلاثة لمصريين وهم حضرات الأساتذة جورج سمعان ونجيب نحاس بالأسكندرية ، وأميل عريان من القاهرة ، ومنها واحد للأستاذ وديع صبرا مدير معهد الموسيقى ببلبنان ، وواحد للبروفسور هابا أستاذ الموسيقى بجامعة براج . وقد امتاز كل أنموذج من هذه بمزايا خاصة . وهى وإن اختلفت في طرق الصناعة فنائها كلها واحدة هى محاولة أداء أرباع النغمات .

وإذ كان بحث هذا الموضوع من الناحية الفنية يخرج بنا عما قصدنا إليه من هذا البحث فسنعالجه في الأعداد المقبلة إن شاء الله .



# عسلام الموسى

## الشيخ سلامه حجازى حياته وفنه الذكرى الثامنة عشرة لوفاته

وعذب ألقامه ، وسلامة  
ذوقه ، وصدق عزيمته ،  
ونشاطه ، ومثابرته ،  
ومجهوده المتواصل فى  
خدمة الموسيقى زهاء ثلاثين  
عاماً رغم ما اعترضه فى  
خلاها من كوارث الدهر  
ونكبات الأيام .

وليس أدل على ذلك  
بما كان يؤثره من  
قوله : إن الفنان نبى  
ملهم يجب أن يأخذ رسالته  
بحزم وثبات مهما اعترضت  
سبله الصعاب أو حالت  
دون آماله العتبات .

وإذا كان التمثيل -  
وخاصة التمثيل العائلى -  
قوى عوامل الفنون الحية  
أثراً فى التربية والتثذيب ،

وأنه مدرسة الفضائل والأخلاق ، فإن المرحوم الشيخ سلامه  
على هذا القياس يعد فى مقدمة حاملى لواء الإصلاح الاجتماعى



فى صبيحة اليوم الرابع  
من أكتوبر سنة ١٩١٧  
سكنت نامة الفنان الموهوب  
الذى كان ملء الأبصار  
والأسماع ، وخبا ضياء تلك  
العبقريّة الثلاثة الرضاه  
التي سمحت بفنها إلى أرفع  
مراتب النبوغ والابداع ،  
وعندنا أنه يكفى ذكر  
اسم الشيخ سلامه حجازى  
مجرداً ليكون أكبر تعريف  
لعميد المسرح العربى ،  
وبلبه الفرد ، ومعجزة  
الفنانين فى مصر والشرق  
على الإطلاق . فقد كان  
- طيب الله ثراه - وقد ملك  
ناصية الانشاد ، وترعى  
على عرش التمثيل - قلة  
أنظار الخاصة والعامة ،

وموضع إعجاب جميع الطبقات على اختلاف الميول والمشارب .  
ولا غرو قد كان - أثابه الله - المثل الأعلى فى حلاوة صوته ،

وعلى رأس الواضعين للحجر الأساسى لمدرسة الثقافة العامة .  
وفى طليعة المجاهدين فى سبيل النهضة القومية المصرية .

والواقع إننا إذا نظرنا إلى الموسيقى من حيث إنها لغة  
السماء ، ووحى الروح ، وقبس الألهام ، ورسالة الوجدان  
والعواطف . ولا سيما الموسيقى المسرحية التى أكثر ما تكون  
فى أحوال ومناسبات يقصد منها العبث والظلمة - لوجب اعتبار  
الشيخ سلامه من أكبر العاملين على إذكاء العواطف الجامعة  
وإصلاح مشاعر النفوس الحاملة . وترقية الوجدانات وتغذيتها  
بمغنى الجمال وذلك كله بفضل مواهبه المتدفقة بفيض الأحساس  
والرحمة والسلوة ، المتجلية من تمثيل مشاهد الحياة على مسرح  
الزمن .

واعلمنا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن الشيخ سلامه كان فى  
الأنشاد آية دهره ، ونسيج وحده فى عصره ، فلم يشؤه ند ،  
ولم يتطاول إليه فى فنه حاسد أو ناقد ، فقد عقدت له  
بالإجماع ، وعن جدارة واستحقاق ، زعامة الأنشاد والغناء  
المسرحى مع ضربه بهم فى سائر فنون التلحين بما سيأتى بيانه .  
ولا جدال فى أنه لم يكن بين المنشدين فى الشرق أجمع  
من استطاع أن يبرز الشيخ فى صوته الساحر المعجز الذى رفعه  
إلى أسنى مكانة ، أو يجاريه فى فنه العظيم الذى كان محباً له ،  
وعاش من أجله ، أو يحاق فى أجواء روحه المبهته فى المسرح  
من مواهب ومواقفه الثمينة الشائنة ، وعصاميته العجيبة  
الجبارة ، وشخصيته الجذابة المحبوبة وما إلى ذلك من الصفات  
والهبات العلوية التى كانت تسترعى الأنظار ، وتأخذ بجماع  
القلوب ، وتستوى الأبواب بنشوة الطرب والسرور ، وروعة  
الإنجاب والاكبار . وحسبه نظراً أن يسمى عصره الذى نبغ  
فيه بعصر التمثيل الذهبى .

\*\*\*

ولد الشيخ سلامه حجازى عام ١٨٥٢ ميلادية فى حى  
رأس التين بمدينة الإسكندرية وشب وترعرع فيه .

ويروى أن أباه من رشيد وكان من الملاحين المجدين  
المعروفين ، وأما أمه فكانت بدوية من إحدى قبائل عرب

السلوم . ومن نكبة الدهر وقسوة القدر أن يتلى الطفل  
بمرت أيه وهو فى الثالثة من عمره فتعهد أمره أحد أصدقاء  
أيه وأخيه بأحد كتابيب الحى حيث تلقى مبادئ القراءة  
والكتابة ، واضطرت الحال السيئة التى وصلت إليها عائلته بعد  
موت أيه أن يلتحق صيماً فى دكان حلاق . وآنس فى نفسه  
ميلاً للطموح فلم تمنعه مهنته من قضاء شطر كبير من نهاره  
فى استظهار القرآن . وكان يعمد فى المساء إلى « زاوية » فى  
الحى يستمع باهتمام إلى أناشيد الأذكار ويشترك بصوته  
ووجدانه مع جماعات المنشدين حتى تشبع من هذه الطريقة  
وهو بعد يافع صغير . ثم حاول مزاوله « السلامة »  
المتداولة فى الأذكار ، وهى أشبه بالناي ، وكاد يجيد النفخ بها  
لولا برادر صوته الرخيم ومواهبه الهمانية التى أخذت تتجلى  
للناس فى حلقات الذكر ، وهو فى العاشرة من عمره ، مندجاً مع  
البطانة ورونة مرسل صوته لمساعدة المنشد فى آهاته ومفرداته .  
فاذا بحجرتة الصغيرة الضعيفة تنطوى على السر المكنون من  
عظمته وهكذا تمكن فى مدة وجيزة من استظهار معظم  
القرآن وتجويده ، فذاع صيته فى حى رأس التين وسائر أحياء  
النفر الأسكندرية وتهافت القوم على سماعه واضطروه  
انكبابه على إجادة الترتيل إلى اعتزال مهنة الحلاقة . ولم يكد  
يناهز الرابعة عشرة من عمره ، حتى صار من المقرئين الممتازين  
وبر سواه بما حبه به العناية الإلهية من حلاوة الصوت  
ومواهب البوغ .

قال رحمه الله لبعض محدثيه « إن الصوت مثله مثل كل  
كائن حى ، إن تعهدته بما يصلحه وينميه ، صلح ونما ،  
والعكس بالعكس ، وأيد ذلك بقوله إن صوته تطور بأربعة  
أطوار مختلفة فقد كان قبل أن يبلغ رشده حاداً شديداً  
الارتفاع لا قرار له ، فلما بلغ الرشد انعكس الأمر فتلاشت  
منه الطبقة العالية ، المصطلح على تسميتها بالجوابات ، وقويت فيه  
الترارات أو « الأراضى » كما يعبر عنها أهل الصناعة فى مصر .  
فلما رأى المعجبون بصوته هذا التغير فيه وتوسموا فيه  
الاستعداد ، أراحوه على أن يؤذن الفجر صيفاً وشتاء مستقبلاً

صدره الهواء النقي فكان ذلك أحسن علاج لتقوية أوتاره الصوتية فعادته قوة الجوابات مع عمق القرارات واشتهر أمره كؤذن في جامعي الأباصري وأبي العباس وغيرهما بالأسكندرية . وترامى صيته فكانوا يحتشدون رجالاً ونساء وأطفالاً وقت السحر حول أسوار المسجد مترقبين موعد الأذان ، وما يكاد ينطلق صوته حتى ينصتوا مأخوذين بهذا الوحي الهابط عليهم من أعلى المأذنة متجلباً في ذلك الصوت الملائكي المنبعث مع نسائم السحر .

وفي ليلة ماتم الشيخ أحمد الياسرجي - وكان حجة المئشرين وكبيرهم في الاسكندرية وأحد الذين تلقى عنهم سلامة حجازي مبادئ الإنشاد، وقواعد الغناء، وسلامة في تلك الليلة يرتل القرآن في المأتم قياماً بواجب الوفاء لأستاذه - حدث أن الشيخ خليل محرم إمام منشدى مصر في ذلك العهد قدم خصيصاً لتقديم فروض الغزاء في زميله السكندري فسمع صوت الشيخ فأدهشه وأثار إعجابه وتنبأ له بمستقبل باهر، وعن للشيخ محرم أن يقيم بالأسكندرية



الشيخ خليل - في سنة ١٩٠٠ م

بضعة أشهر لمهام خاصة ، فأتاحت للشيخ سلامة ملازمة مدة إقامته ، وأخذ عنه وتطلع بطابعه وأدت مصاحبته له أن تمكن من الكثير من قواعد الغناء وضروب الإنشاد . وأفاض عليه الشيخ محرم من علمه الغزير ما جعل ذكر سلامه يطير كل مطار فذاعت شهرته في جميع أنحاء القطر وعكف على الإنشاد في حفلات الأذكار الكبرى وأذان الفجر في أكبر مساجد الاسكندرية .

وفي سن الثانية والعشرين تزوج من فتاة من أهل رأس العين ورزق منها بأول أولاده . وعقب ذلك مالت نفسه

الطموحة دائماً، واتجهت رغبته الوثابة، إلى الغناء على التخت ، فأقدم غير هياب وأصاب نجاحاً باهراً في مضمار التخت وأبدع في إحياء الليالي والحفلات ماشاء له الإبداع .

وعلى الأثر، وهو في أوج طموحه ، داهمت القطار اضطرابات الثورة العرابية فاضطرته إلى الرحيل بمائلته مع من رحلوا عن الاسكندرية إلى رشيد موطن أبيه وأبناء عمومته . وهناك التحق بجامعة المشهور بجامع زغلول مؤذناً يبعث لأهلها من صوته العذب سحراً وافئانا ، وألف في رشيد نختاً متواضعا أخذ يحجب

به القرى المجاورة ناشراً فيها شجي الطرب مما ساعده على جمع مبلغ يذكر كان نواة لتخت كامل منظم اعزم تكوينه . ولكن القدر القاسي حال دون أمنيه إذ دهمه في رشيد بوفاة ولده وأمه غزن عليهما حزناً شديداً وأدركه الشاؤم من رشيد فغادرها عائداً إلى الاسكندرية وكانت الثورة العرابية قد استمرت بعض الاستقرار ففتح في الضرر أمانيه واعتلى تختاً مستوفى العدة والترتيب مستكمل العظام والتدريب فكان أينما حل بتخته يموج المكان بمجاهير المعجبين به ، فيملك عليهم

مشاعرهم بنبرات صوته القوية وطلاوة قصائده البليغة المانسة بطابع شجي جديد ومبتكرات تلاحينه وأدواره التي استطاع أن يمس بها أوتار القلوب .

وتعد أدواره في الحقيقة من الطراز الأول في التلحين . ومعجزة في عالم الطرب حتى أن المرحومين الحامولي وعثمان اللذين كانا يتجاذبان زعامة التخت في ذلك الأوان ، كانا يقبلان بارتياح على استيعاب أدواره ويتباريان في غنائها تقديراً منها لفنه واعترافاً بشوغيه . نخص منها بالذكر ما يأتي :

١ - لغيرك أشكى لمن حالي مقام صبا

٢ - يار شيق القد فؤادى مايدى حيله مقام ياتى

٣ - بسحر العين تركت القلب هايم مقام ياتى

٤ - فؤادى يا جميل يهواك مقام نهاوند

٥ - الوجه مثل البدر تمام مقام بنجكاه زايد

٦ - يا بدر واصل عشاق جمالك مقام بوسلك

٧ - مجروح يا قلبي والله سلامك مقام فرحناك أوح

٨ - أدر لى بكأس الطرب مقام كردان

٩ - الهوى لو شفت له يا أهل المحبة دوا مقام صبا عشرين

١٠ - ظريف الانس والطلعة البهية مقام حجازكار

وإلى جانب هذه الأدوار عمد إلى صقل وتهذيب القديم من القصائد وصوغها في قالب جديد بديع ، وكان يفتح وصلاته بالموشحة وينفرد بالخانة منها ويتبعها بمطلع القصيدة مباشرة من غير تطويل في مناجاة الليل والعين مما درج عليه المغنون في عصره ولا يزال متداولاً للآن . فجاء ذلك طابعاً حديثاً في تطور نظم الغناء اختصر به الشيخ وحده ، وكان له قيمته وآثره لدى المستمعين في ذلك الحين .

وكان الشائع في الأناشيد والمقطوعات المعدة للغناء في ذلك العصر أن تكون مفرغة في قالب العامية ، فظم الشيخ إلى نهضته كبار الأدباء والرجال فظموا له المقطوعات الشائقة التي رسم لهم معانيها ونماذجها مملوءة بالسمو الشعري الذي يتفق والحالة التي تلائم سنة الانتقال ، وخلع على هذه المظومات روحاً فياضة بالغم السامى والضرب الأخاذ فاستطابها الناس وهاموا بسماعها .

ومن أشهر قصائده الممتعة :

سلوا حمرة الخدين عن مهجة الصب

ودر ثناياكم عن المدمع الصب

سمحت بارسال الدموع محاجرى

لما تزايد بالتجنى هاجرى

شكوتى في الحب عنوان الرشاد

والجوى حظى ولذائق السهاد

سفر اللثام على دياجى الخندس

فأضاء صبح جبينه بنفس

إن كان يوسف فى الجمال دعاكم

فأبوه للأشواق فيه دعانيا

وهكذا ظل الشيخ ينتقل بالفن من طور إلى طور ويتلاعب بالانغام وتكييفها وفق مقتضيات الرقى حتى لنحسب أن عهده كان الحجر الأول في أساس نهضة الطرب والغناء وعاملاً من أكبر عوامل الابتكار والتجديد .

وفي سنة ١٨٨٠ ظهرت بوادر التمثيل العربى في هذه الديار وكانت نشأته الأولى في مدينة الاسكندرية على أيدي الأدباء السوريين المعروفين أديب اسحق وسليم ومارون النقاش وأنطون الحياط ، وترسم آثارهم في القاهرة سليمان القرداحى وسليمان الحداد وأبو خليل القباني . وكان أول عهد الشيخ سلامة باعتلائه منصة المسرح ظهوره مطرباً بين فصول الرواية وفي نهايتها في جوقة المرحوم الحياط في ميدان المنشية بالاسكندرية ومن ثم ذاع أمره وطبقت شهرته آفاق القطر وتهافت العظماء والوجهاء على دعوته لأحياء ليالى سمرم ووصل حديث نبوغه إلى مسامع الحضرة الخديوية وكان هذا من بواعث اتصاله بناطقة المغنين ومطرب السراى المرحوم عبده الحامولى فدعاه للاشتراك معه في إحياء حفلة كبرى لمناسبة زواج إحدى أميرات العائلة الخديوية وكان ضمن برنامج الحفلة تمثيل رواية صغيرة من روايات فرقة الممثلين المعروفين القرداحى وسليمان الحداد فراقه التمثيل في هذه الليلة وشغف به .

ولما حان موعد غنائه عقب التمثيل مباشرة انبرى ينشد موشحه « يار شيق القد » واختتمها بسلام « صفا الأوقات » الذى تلقته عن الموسيقار الكبير المرحوم أبو خليل القباني فأذبل السامعين وأعجب به المرحوم الحامولى إعجاباً عظيماً فأوسعه ثناء وتشجيعاً على مسمع الجميع فسر الشيخ لهذا التوفيق الذى كتب له في تلك الليلة ولا سيما وأن المغفور له الخديوى توفيق شارك الناس في استماعهم وسرورهم .



ولما تجلت للقرداحي والحداد مقدرته الصوتية عرضا عليه احترام التمثيل معهما شارحين له فوائده ومزاياه، واستحثه على احترافه المرحوم الحامولي ليملا الفراغ الذي ينتظره في عالم الغناء المسرحي والذي يجد فيه مجالا ملائماً لاستعداده الصوتي فأجابهم إلى أمنيتهم وكانت أول ظهوره مع جوقة القرداحي على مسرح الأوبرا في العاصمة فانتزع إعجاب الحاضرين وأخذهم بسحر صوته كل مأخذ . وثابر على التمثيل مع القرداحي في عدة روايات كان لها أعظم وقع في النفوس ولا غرو فقد جمعت بين براعة تمثيل القرداحي وروعه غناء الشيخ فعم صيته جميع الأنحاء وطفق الناس يتناقلون حديث صوته وأنغامه ومقدرته المدهشة وتبارت الصحف والجرائد في امتداحه والثناء عليه والأشادة بذكره والأطناج في وصف عبقريته فكانت دار الأوبرا وغيرها من المسارح التي اعتلاها تنص كل ليلة بالجاهير التي كانت تتقاطر أفواجا لسماعه وما يكاد يظهر لهم في موقف من مواقف الرواية حتى يقابل منهم بعاصفة من الاستحسان والأعجاب .

ولما تمكن من فن التمثيل في خلال الأربع السنوات التي قضها في فرقة القرداحي ورأى ما بلغ إليه من المنزلة في نفوس الناس أراد أن يحتل في الفرقة المكانة اللاتمة به من حيث تمثيل أدوار الأبطال في بعض روايات جديدة شرع في إخراجها فز على القرداحي أن ينزل له عن هذه الأدوار فأدى هذا الخلاف إلى الانفصال عنه واتفاق الشيخ مع المرحوم اسكندر فرح عام ١٨٨٩ على إنشاء جوقة جديدة ومسرح جديد في أول شارع عبد العزيز

أما رواياته الغنائية التي ظهر فيها في فرقة القرداحي فأشهرها . م . وهوارس . . عائدة . . الظلوم . . جنيف . . ليلي . . أنيس الجليس . . أبي الحسن . . وغيرها .

وكان مما استحدثه بعد انضمامه إلى اسكندر فرح إيجاد ألحان خلال فصول الرواية لعامة أشخاصها مما لم يكن متوافرا من قبل وابتكر المروشات والسلامات الخديوية ينشدونها مع الجوقة في الافتتاح والختام نذكر منها على سبيل المثال :

- ١ - دم يا زمان متى
- ٢ - حمداً لرب العالمين
- ٣ - قد علا إلى ربّي العلا
- ٤ - دام سلطان الوجود
- ٥ - أيها القمرى غرد
- ٦ - بلبل السعود الزاهر
- ٧ - الصفا قد زاد
- ٨ - للحدوي محاسن جمة
- ٩ - حبذا عصر سعيد
- ١٠ - عباسنا ذو المعالي
- ١١ - دام لنا الخديوي

وأشرك معه السيدة . لييه مالى ، وكانت من نوات الأصوات الممتازة وأخرج رواياته الرائعة الأفريقية وتليها ملك المكان وغيرها فأقبل الجمهور بفضل جهود الشيخ وحسن إدارة اسكندر فرح على التمثيل أيما إقبال ودر ابتكاره وتطوره بالتمثيل ذلك التطور المحمود، الأرباح الوفيرة على اسكندر فرح وبلغ مرتب الشيخ ثلاثين جنيهاً في الشهر وهو مبلغ لا يستهان به في ذلك الوقت وكان من أثر نجاحه أن شجع خيرة الكتاب والأدباء وأجزل لهم المكافآت فتمكن من الحصول على مجموعة قيمة من الروايات المتفاعة كانت فتحاً جديداً في عالم التمثيل نذكر منها صلاح الدين الأيوبي وقصيدته المشهورة فيها : إن كنت في الجيش أدعى صاحب العلم ، وشهداء الغرام ، وقصيدته فيها ، سلام على حسن ، والسيد ، وحدها ، وثارات العرب ، والرجاء بعد اليأس ، وحلم الملوك ، وضحية الفوارة وقصيدته المشهورة فيها ، سلى النجوم أيا شرلوت عن سهرى ، وغاية الأندلس ، ومظالم الآباء ، ووفاء الغانيات ، والبرج المائل ، ومغائر الجن ، ومطامع النساء ، ومملت ، واللص الشريف ، وعطلة الملوك ، وغير ذلك من المسرحيات العظيمة التي ألفها وترجمها له فطاحل أدباء العصر أمثال الشيخ نجيب الحداد وفرح أنفلون وطانيوس عبده وغيرهم ممن لا تفي الذاكرة أسمائهم .



ولا مشاحة في أن الشيخ بلغ أوج مجده إبان اشتغاله مع  
اسكندر فرح على الرغم من وجود منافس قوى إلى جانبه  
في ميدان العتبة الخضراء ونعني به المرحوم أبو خليل القباني  
ولكن مقدرة الشيخ ومواهبه لم تدع مجالاً لسواه فابتسم  
له الحظ وكتب له النجاح والتوفيق خصوصاً بعد أن التهمت  
النيران مسرح القباني وتفرّد بالتمثيل.

ولما انفصل في عام ١٩٠٥ من جوق اسكندر فرح على  
أثر خلاف بينه وبين شقيقه قصر فرح كان لدى الشيخ إذ  
ذاك مبلغ من المال انفق في إعداد الملابس والمناظر اللاتمة  
بالروايات الجديدة التي أعدها لفرقة حيث بدأ التمثيل بها في  
مسرح حديقة الأزبكية ثم استأجر تيازو فردى وسماه دار  
التمثيل العربي وضم إليه صفوة الممثلين والممثلات وأخرج معظم  
رواياته القديمة المحبوبة من الشعب في حلة قشبية وأضاف عليها  
طائفة من الروايات الجديدة كرواية تسبا، وعواطف البنين،  
واليتمتين، والجرم الخفي، وابن الشعب، والنضية المشهورة  
وفي هذه الآونة، اقترح على صديقه المرحوم اسماعيل بك عاصم  
أن يؤلف له روايات مصرية صميحة فوضع له : صدق الآلاء،  
وحسن العواقب، وهناء المحبين، وبالأجمال أسبغ على كل  
ما كان يخرج من الروايات في خلال المدة من سنة ١٩٠٦-  
سنة ١٩٠٨ عظمة مه وإبداعه وخطا بالتمثيل خطواته الموقفة  
التي سجلت له الفخر والخلود.

وعن له أن يرتحل بجوقته إلى خارج القطر فأخذ يقصد  
كل عام إلى سوريا ولبنان لقضاء أشهر الصيف في ربوعها  
ولقى في كل مرة من الحفاوة والأكرام ومظاهر الأكرام  
والاعظام ما يعجز القلم عن وصفه. وعند عودته من الديار  
السورية في صيف عام ١٩٠٧ مفعلاً بالنشاط مغتبطاً مزهواً بتوفيقه  
ونجاحه في رحلاته اتصل به خبر اعتزام الممثلة الفرنسية الطائرة  
الصيت ( ساره برنار ) زيارة القاهرة وأنها ستفد ولا بد إلى  
مسرحه لتبين مبلغ ما وصل إليه فن التمثيل عند المصريين فأراد  
الشيخ أن يقدم الدليل الناصح على رقي الفن في مصر وجهود  
رجالها الفاعلين به في إخراج أهم الروايات الفرنسية وخاصة الرواية

التي خلدت ذكر برنار وهي ( غادة الكاميليا ) فعهد بترجمتها إلى  
الكاتب القدير الشيخ عبد التناذر المغربي وكان من كبار محرري  
المؤيد، وأعد لها العدة ومثلها في دار التمثيل أولاً ثم عاود  
تمثيلها في دار الأوبرا تمثيلاً أدهش كبيرة ممثلات العالم، ولم  
تمالك من التصفيق له مراراً، وما كاد يتبى الفصل الأول  
من الرواية حتى وقفت في شرفها وارتجلت خطبة نفيسة نحتزى  
منها ما يلي دلالة على مبلغ تقديرها لمثلنا النابغ وفنه العظيم  
قالت : ( الليلة رسخ عندي أن العصرية في الشرق أشد تحملاً  
وأوفر إنتاجاً من البلاد الغربية فتبيل الشيخ سلامة هذه  
الرواية الليلة بحضورى زادنى تأكيداً بأن أكثر الناس استعداداً  
للآمال هم الفنانون أصحاب النفوس الوائبة والأذهان المتوقدة  
دون قيد بالوسط أو بالبيئة، فلقد هز الشيخ مشاعري رغم  
عدم تفهمي العربية. والشيخ سلامة على ما اعتقد ليس مثلاً  
بالدراسة أو خريج معهد تمثيلي بل هو مثل فطري أنتجت  
فطرته هذه المقدرة وإني مغتبطة به أشد الاغتباط إذ تذكرت  
قرناء الممثلين الموهوبين في فرنسا الذين ليس لآية مدرسة عليهم  
من فضل وأحيى أيضاً مثله العصرية ( السيدة ميليا ديان )  
التي قامت بدور مرجريت فأخرجته بنجاح وتفوق عطيةين .  
وأملى كبير أن يردوا لنا الزيارة في باريس ليتسنى لنا أن نقوم  
نحوم ببعض ما يجب علينا من التكريم .

وأطرى الشيخ في مناسبة أخرى الممثل المعروف ( ماوسيلي )  
فقال : لقد تعلمت من الشيخ سلامة كيف أمثل دور هملت .  
وقال عنه كاروزو المطرب الإيطالي الكبير : لو أن الشيخ  
خلق أوروبياً لما كان لي وجود في عالم الفن .

وإنما أوردنا هذه الأقوال دلالة على مبلغ ما وصل إليه الشيخ  
من المكانة لدى من يقدرون الفن والمواهب التقدير الصحيح  
وكان جسده رزح بما كان يحمله من مجهود وبرهته به  
من عمل شاق متواصل . فداهمه الشلل في دمشق الفيحاء خلال  
رحلة له ولزم فراشه نحو عامين لم يقصر فيها في الانفاق  
على نفسه حتى تمكن بعدها من اعتلاء المسرح ثانية واقتصراره  
أول الأمر على انشاد بعض القصائد الغزلية والاجتماعية

نذكر منها النصيدة المشهورة من نظم المرحوم طانيوس عبده التي مطلعها :

أتيت فألفيتها ساهرة وقد حلت رأسها باليدين

وفي العصر من نظم الدكتور شمودي ومحاورة الحبيب من نظم المرحوم الياس فياض التي مطلعها :

تبت الحية في ليلة لأشقى برؤيتها غلى

وفي عام ١٩١٤ مكنته صحته من الارتحال بحوقه إلى تونس فلقى فيها كل تجلة واکرام وحظى هناك بمقابلة مولاي باي تونس مقابلة رسمية بحضور الوزراء وكبار الحاشية ولما تقدم مقبلاً يد الباي قال له سميره ( شفاك الله يا شيخ سلامة وإن شاء الله يكون رجوعك من عدنا وأنت في صحتك الكاملة وتعود مثلاً كنت )

ومثل هناك في مسرح القصر رواية صلاح الدين الأيوبي شهدها مع سمر الباي الحاكم الفرنسي والوزراء وكبار الحاشية والأعيان فأعجبوا غاية الإعجاب بما رأوا وسمعوا وأنعم عليه سمر الباي بالوسام الثاني من درجة « أوفيسيه »

وقبل عودته إلى مصر مر بطرابلس الغرب ومثل فيها بضع روايات

وفي أوائل أكتوبر سنة ١٩١٤ بارح المغرب على باخرة إيطالية عرجت به على نابولي وجمته فيها محاسن الصدف بالاستاذ ( برانداني ) مفتي فرقة الاوبرا الملكية بروما وأسمه الشيخ نخبة من ألقابه فقدر فيه البوغ والعبقرية وأقام له مع مثلي فرقته حين اعتزاه مباحرة البلاد حفلة تكريمية شائنة جمعت عظام نابولي وكبار فانيها وقام كل بقسطه في مدح الشيخ كفان عالمي جدير بالثناء والتقدير وأخذت له صورة مكبرة بالحجم الطامعي حفرت على لوحة تذكارية وكتب تحتها : تذكراً لزيارة المفتي والممثل المصري الشيخ سلامه حجازي عام ١٩١٤

ولا تزال هذه الصورة التذكارية إلى يومنا هذا في نابولي قبلة الأنظار تشعر بمظمة عميد المسرح العربي ويتجلى فيها اكبار الغربي المنصف لشيخ الفن الشرق

وبمجرد وصوله إلى مصر تسلم الوسام المجيدي الرابع الذي أنعم به عليه سمر الخديوي السابق

وفي أواخر عام ١٩١٤ اشترك مع الممثل الكبير جورج أبيض في اخراج وتمثيل روايات ( مصر الجديدة ) و ( قلب المرأة ) للاستاذ الطنّي جمعه . والحاكم بأمر الله ، للاستاذ ابراهيم رمزي ، وابنة حارس الصيد ، لألياس فياض ووضع الحان رواية ، الولدان الثريدان ، وعطيل ولويس الحادي عشر وأوديب وغير ذلك من الروايات التي لا يزال أثره وصدى صوته فيها عالقا بالأذهان

وفي أول أغسطس سنة ١٩١٦ انفصل عن جورج أبيض واستقل بحقوقه وكانت صحته قد أخذت في التحسن حتى انه لم يكن يشكو من آثار الشلل إلا من عرج بسيط في رجله اليسرى

وفي مساء الأحد آخر سبتمبر سنة ١٩١٧ مثل لآخر مرة في تياترو برينانيا رواية شهداء الغرام وكان تمثيله في تلك الليلة بالغاً حد الإعجاز مما أدهش الحاضرين وغنم غناء شائناً فوق المؤلف حتى كادت جدران التياترو تميد من تصفيق الحاضرين وهتافهم وهم لا يعلمون أن القدر القاسي قد قضى أن تكون ليلة الوداع

وفي صباح الاثنين أول أكتوبر سنة ١٩١٤ بارح داره لمهام خاصة بالجوق وعاد إلى المسرح حيث موعده تجربة إحدى الروايات .

وفي مساء الثلاثاء اتابه صداع خفيف لازمه يوم الأربعاء أيضاً .

وفي الساعة التاسعة والدقيقة العاشرة من مساء هذا اليوم أصيب بالنكسة فانعقد لسانه وفاقت روحه الكريمة الساعة العاشرة والنصف من صباح يوم الخميس الموافق : من أكتوبر فكانت لجمعة من أشد ما أصيبت به مصر من الفواجع وفي اليوم التالي احتفل بدفنه وشيعت جنازته

إلى مقره الأخير في مدافن السيدة نفيسة وقد سالت عليه النفوس حشرات وكان - سقى الله ضريحه - على جانب كبير من كرم الأخلاق ، باراً بأهله وذويه وأصدقائه كريماً إلى أبعد حد يتجمل من مواجهة من يحسن إليه ويؤله أن يعلم الناس بأحسانه . ولا شك أنه خالد بأنعامه التي سجلتها لنا الاسطوانات الغنائية فلها ذخيرة فنية تستعيد منها الاسماع جلال صوت الشيخ وتستمد منها وحى الجمال

وما يحذر بنا التنويه عنه أخيراً أنه تألفت منذ سنوات لجنة من خيار عارفي قدر الشيخ ونجبة أنصاره برئاسة الشهم الفيور المفضال الدكتور محمد فاضل لتخليد ذكرى العقيد وأسفرت مجهوداتهم الطيبة ومساعدتهم المشكورة عن تسمية أحد



د. محمد فوزي الفاضل

شوارع الاسكندرية بحجة المرغنى باسمه المحبوب وناء مقبرة نخمة في مقابر الامام الشافعى نقلت إليه رفاته في احتفال مهيّب صباح يوم الجمعة ٢٤ أبريل سنة ١٩٣٩ ، ولم يدخر الدكتور فاضل وسعاً في الدعوة إلى إقامة حفلات تأبين تذكارية له في كل سنة ونشر كتاباً قيماً ضمنه تاريخ حياته بالتفصيل وغير ذلك مما قام به ولجته في إحياء ذكراه من جلائل الأعمال مما نسجله له بمداد الشكر والثناء ونحني فيه من أهلها عاطفة الاخلاص والوفاء وقد وجب أن توسع المجال بعد هذا لدمعة الشبر يذرفها على المألرب العظيم أمير الشعراء المغفور له أحمد شوقي بك تفمدهما الله بواسع رحمته وأجزل لها شروحه

يوسف كركور  
سكرتير اللجنة الفنية بالمعهد

## قصيدة شوقي بك

يا أثرى الثيل في نواحيك طير	كان دنيا وكان فرحة جبل
لَمْ يَزَلْ يَنْزِلُ يَنْزِلُ الخائل حتى	حلَّ في ربوة على سلسيل
أفعدَّ الروض في الحياق ملياً	وأقام الرُّبى ببحر الهديل
يا لواء الغناء في دولة الف	نَّ إِلَيْكَ اتَّجَهْتُ بالأكليل
عَبَقْرِيًّا كَأَنَّهُ رَنْبَقُ الخلد ع	لِي قَرْعِيهِ الشَّرِي الثَّليل
أَيْنَ مَنْ يَسْمَعُ الزَّمانَ أغاني	ي عليهن روعة التمثيل
أَيْنَ صَوْتُ كَأَنَّهُ رَنَّةُ البُلب	لِي فِي النَّاعِمِ الوَرِيفِ الظليل
فيه مِنْ تَعَمُّقِ المزامير معنى	وعليه قداسة التَّرتيل

كلما رَدَّ في المراسح « إن كُنْتُ ..... مُتٌ ، انشَقَّ بالهتافِ والتَّهليل  
 كِتَابِ الحبيبِ في أذنِ ..... القُصْبِ وَهمسِ النَّدِيمِ حَوْلَ الشُّمُولِ  
 كَيْفَ إخواننا هُناكَ على ..... كَوْنِ الرُّضَى وَبَيْنَ القَبُولِ  
 كَيْفَ في الخلدِ ضَرْبُ أحم ..... بالعودِ وَتَفْخُ الأَمِينِ في الأَرْغُولِ  
 فَرَحُ كُلِّ النِّعَمِ وعُرسُ ..... كَيْفَ عَمَّانَ ، فيه كَيْفَ ، الحَوْلِ ،  
 قَهْنِنا لَكُمْ وَنِعْمَةُ ..... بِإِ ..... إِسْتَرْحَتُمْ مِنْ ظِلِّ كُلِّ ثَقِيلِ  
 إِنِّ في منزلٍ رَفَاتِكَ فيه ..... لِبَقايا مِنْ كُلِّ مَنْ جَمِيلِ  
 ذُبُلَتْ في ثَرَاهُ رِيحانةُ الف ..... وَجَفَتْ رِيحانةُ التَّحِيلِ



قامَ يجرى « سلامة » ، في ثَرَاهُ ..... وطنٌ بالجزاءِ غيرُ بَخِيلِ  
 قد يوفى البناءَ والغرسَ أجراً ..... وَيُكَافِي على الصَّنِيعِ الجليلِ  
 محسنٌ بالبنينَ في حاضرِ العَيْدِ ..... شِ ..... وفي غابرِ الزمانِ الطويلِ  
 ويعد الضريحَ من مرمرِ الخلدِ ..... الكَرِيمِ المَهْدَبِ المصقولِ  
 يدفن الصالحينَ في ورقِ المص ..... حَفِّ أو في صحائفِ الانجيلِ  
 مضرٌ في غَيْبَةِ المشايخِ والحم ..... سِدِّ ..... والخاقدِ اللِّثَمِ الذليلِ  
 قامت اليَوْمَ حَوْلَ ذِكْرِهِ تجزى ..... وطنياً مِنْ الطرازِ القليلِ  
 مِنْ رجالٍ بَنَوْا لمصرَ حديثاً ..... وأذاعوا محاسناً للنيلِ  
 هم سقاءُ القلوبِ بالبودِّ والصَّف ..... و ..... وهم تارةً سقاءُ العقولِ  
 ليس منهم إلا قِيَّ عبقري ..... ليس في المجدِ بالدَّعَى الدَّخِيلِ

« والموسيقى » كعادتها في إحياء ذكرى أعلام الموسيقى الخالدين تنشر ثلاث قطع موسيقية للرحوم الشيخ  
 سلامة حجازي في هذا العدد .

# مخطات مع الشيخ

بقلم الكاتب الكير الأستاذ ابراهيم رمزى

صوته - فقال لى إنى بالطبع لا أستطيع غناء الرجل ولكنى  
أعتقد أنه مفعن مقتدر جداً وذلك لأنه ملك الأصوات الحادة  
والقرار بقدرة قلبا نجدها إلا فى عباقرة المغنين عندنا  
ولقد ذكرت للأستاذ هذه الحادثة فروى به بمناسبة سبب  
تملكه الخلتين

قال كنت فى أوائل عهدى بالأنشاد اشتغل مع الشيخ...  
(وقد نسبت اسمه) لمبياً وهو الشخص الذى يسمع له الصوت  
الحاد (السوابرانو) بين أولاد الليالى المنشدين فى حلقات  
الذكر ولم أكن أعرف من أسرار الغناء لا كثيراً ولا قليلا  
وكان زملائى والأستاذ يأبون على أن أتعلم منهم شيئاً لأنهم  
رأوا فى جوهر صوتى بادرة حسدوها فازوروا جميعاً غنى ومنهم  
من كان يذيع استهاته بى حتى الشيخ نفسه فإنه تعمد بصمته  
أن يقينى حيث كنت من الجهل - أحزنى هذا حزناً كبيراً  
وأخذت أفكر فى طريقة تقربنى منه وتفتح لى أبواب علمه الذى  
كنت محتاجاً إليه فلم أجد غير الهدية فعمدت إليها بقدر ما كان  
يسع قى صغيراً مثلى قليل المرد - ولكنه كان يتقبلها  
منى بالرصا وكان لا يرى إذ ذاك ما كان يرى من قبل وأخذ  
يحينى على أسئلتى له بما كان يعرف من أسرار الصناعة - ومنها  
أنه نصح لى أن أسرن أوتار صوتى على القرار ويربى طريقة  
الترن المطلوب وأنا أتابعه حتى أصبحت أغنى القرار كأنى رجل  
فى الخمسين - ولكنى قدت إذ ذاك الجواب - جواب التليع -  
أحزنى هذا كثيراً وزعمت أن الرجل مكربى ولكنه لم يكر  
فى الواقع وإنما كان إرشاده ناقصاً - وإذا شكوت له بشى نصحنى  
أن أتولى الأذان عن مؤذن الجامع الذى كنت أسكن فى حبه

كان رحمه الله صديق - وكان فى أواخر أيامه يقطن مصر  
الجديدة نزيلا فى بيت مصور فوتوغرافى من المعجبين به -  
ولكنه كان فى الواقع صاحب البيت والقائم بالنفقة فيه على  
نفسه وعلى الرجل وأولاده وذلك لأنهم كانوا يحرصون على  
صحته ويقومون بخدمته فى مرضه الذى أقعده عن العمل أمداً  
طويلا - ومن ثم كانت زيارتى له أنا وصديق الأستاذ  
الكبير محمد لطفى أجمه لمحامى كثيرة - وكان يأنس بنا ويذكر لنا  
من حوادثه ما لا يذكر إلا للأصدقاء المحبين - والأوفياء  
الذين يعرفون ما يروى وما لا يصح أن يروى -

ولقد كانت وفاته رحمه الله عليه بسبب حادث نفسانى  
شديد - ذلك أنه زارته فى مرضه السيدة (م) التى يعزى إلى  
نبوغها فى التليل قسط كبير من مجد الرجل وإحسانه التليل -  
والتي كانت بينهما علاقة ود لم تؤثر فيه غير البحر - ولا  
المرض - فلما رآها سألتها أن تمرخه على عادتيا بالمروخ الذى  
كان الأطباء يصفونه له فلما همت بذلك وعلمت سيدة المنزل  
غارت عما لهذه السيدة من المنزلة لديه ودخلت عليه فى سريره  
تسب الزائرة أمامه وأطردها من منزلها وهو على تلك الحالة  
من الضعف وقلة الحياة - لحزن الأستاذ لذلك وأثر فيه الحزن  
تأثيراً بالئاً عاودته بسببه نوبة الشلل فراح ضحية غيرة امرأة

ومن ذكريات الأستاذ عندى صورته :

كان معى وأنا طالب فى انجلترا اسطوانة التصيدة التى  
كان ينشدها الأستاذ رحمه الله على قبر جوليت فى الرواية  
المشهوره - ولقد أدبرتها ذات يوم فى حضرة صاحب  
البيت الذى كنت نازلاً فيه فى لندن وسألت الرجل رأيه فى

عدت من إنجلترا واشتغلت في اللوام بين غوريه وأرسلت إليه  
لحديث أنشره في الجريدة، فذكرتني نبرة صوته في الحديث  
نبرات صوت ذلك الشيخ الذي سمعت ذممه وأذانه في صيف  
سنة ١٩٠٥ وذكرت له الحادث، فقال لقد كنت أما ذلك  
الرجل. كانت عادتي أن لا أعمل الأذان لأنني كنت أحبه  
ولأنني كنت أرجو به زلفي إلى الله. وكان لي في استنشاق  
هواء الصباح المنعش المقوى ما يعينني على العمل وينطف رثي  
من غير دار التمثيل وتراب المناظر والأستار.



الإدارة: ٦ شارع زكي

المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 6 RUE ZAKI

IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Tatoufikia - Le Caire

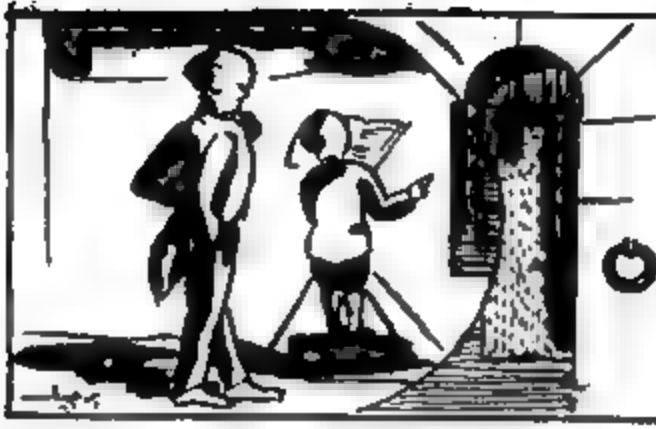


وهو جامع أبي العباس في الإسكندرية وأن أتمن من جديد  
على الأصوات الحادة فأخذت بصيحته وطفقت أؤذن في الفجر  
كل ليلة على منذنة أبي العباس ومؤذنها فرح بطوعي، حتى عاد  
إلى صوتي الذي كان قد ذهب به احتيالي على القرار  
وهذا هو السر في أنني متكن من طبقات الفناء كما ذكر  
صاحبك الإنجليزي،

وأذكر أنه في صيف سنة ١٩٠٥ وقد عدت من السودان  
في بعد انقطاعي عن سماعه مدة طويلة، أنني كنت في منزل  
بعض أهل في حارة أزبك المجاورة لحي بركة الفيل - حيث كان  
المرحوم يسكن هو والمرحوم زميله وشريكه عبد الرازق بك  
عائت.

وفيما أنا قائم في الساعة الثالثة أو بعد ذلك بقليل سمعت  
في الشارع رجلا يفتي بصوت شجي عجيب :  
إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى  
وأذلت دمعاً من خلائفه الكبير

أيقظني الطرب الذي استشعرته نفسي في الرقاد من نومي  
فنهضت وفتحت النافذة لأسمع وأرى فسمعت الصوت أجلى  
وأحلى ولكني لم أر من هو الرجل إلا شبحاً في الظلام، سار  
حتى انعطف به الشارع فاختنق واختنق الصوت حتى غاب  
فاقلت النافذة وجلست أسأل نفسي ترى من يكون صاحب  
هذا الصوت الملائكي المدهش! فلم تهدني ذاكرتي إلى شيء.  
وتمنيت أن أعرفه حتى أتصل به وأمنع نفسي وحياتي بصوته  
العبقري كما تمتعت طفولتي بصوت المرحوم عبده الحامول الذي  
لم يسمح القدر له بشبه ضريب. ولكنني طوبت نفسي على  
الأس وعدت إلى فراشي. وما هي إلا لحظة حتى سمعت صاحب  
الصوت نفسه يؤذن من فوق منذنة جامع صرغتمش في الحضيض  
وكان قريبا من حارة أزبك فنهضت من جديد أطل من النافذة  
لتناول أذن هواء الصباح غير متعثر بالمصاريع بما يحمل من  
النغم الجليل حتى إذا انتهى سرت نفسي بأن عرفت على الأقل  
بيئة تدل عليه. ولكني ولا أكذب القاريه لم أهد إلى شيء  
حتى لقيت الشيخ رحمه الله بعد ثلاث سنين. وكنت قد



# مركز الموسيقى

## مبادئ الموسيقى النظرية

### الدرس العاشر

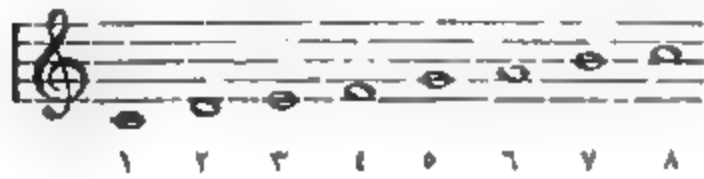
فالمرتبة ، أو الديوان ، هو مجموع الأصوات المحصورة بين صوت وجوابه ، بشرط أن يكون ترتيبها ترتيباً سليماً . مثال ذلك : دو ري مي فا صول لا سي دو ا ويرسم هذا السلم بالنوتة هكذا .



دو ا سي لا صول فا ري دو

ولكل صوت من أصوات هذا السلم ، اسم خاص ، بالنسبة لموقعه من الأصوات الأخرى : فصول دو ، أساس السلم ، يسمى الصوت الأول ، ري الصوت الثاني ، مي الصوت الثالث ، فا الصوت الرابع ، صول الصوت الخامس ، لا الصوت السادس ، سي الصوت السابع ، دو الصوت الثامن أو الأوكتاف .

وبذلك يمكن ترقيم أصوات هذا السلم كالآتي : —



تقرير المسافات :

كل صوتين من هذه الأصوات يحصران بينهما مسافة وإذن فأن كل مرتبة ، أو ديوان ، يشتمل على سبع مسافات . وهذه المسافات ليست جميعها متساوية بل هي نوعان : مسافات كبيرة يسمى كل منها درجة كاملة ، أو د بعد طينين ، ومسافات صغيرة يساوي كل منها نصف مسافة

المسافات وتركيب السلم الموسيقي « المقامات »

المسافة الموسيقية :

تؤلف الألحان من تتابع الأصوات الموسيقية المختلفة وفاق نظام معين . وكل صوتين من هذه الأصوات يحصران بينهما بعداً يسمى « المسافة » وهذه لا علاقة لها بأزمة الأصوات ، إنما تتصل بنسبة الأصوات بعضها إلى بعض من ناحية الحدة والثقل .

نسبة أصوات السلم :

أوضحنا فيما سلف أن الموسيقى تتألف من سبع نغمات أساسية ، تكرر نفسها على الترتيب بشكل سلس ، صعوداً وهبوطاً ، في درجات مختلفة من الحدة والثقل . وكل ثمان نغمات تأخذ في ترتيبها الترتيب التدريجي ، السلس ، صعوداً أو هبوطاً ، وتنتهي بجواب الأساس ، في حالة الصعود ، أو بقرار الجواب ، في حالة الهبوط ، يطلق عليها اسم مرتبة أو ديوان أو أوكتاف . راجع الدرس الثاني من هذه الدروس بالعدد الثاني من المجلة .

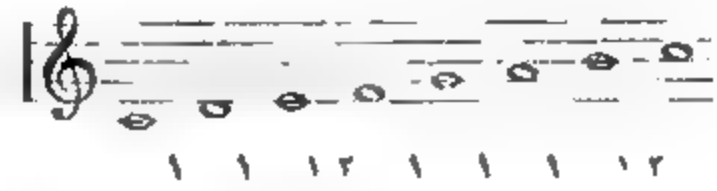
كبيرة وتسمى «مساقة صغيرة أو قاصرة» ، أو «نصف درجة» (١)

والمسافات السبع ، المشتمل عليها السلم المتقدم ، فيها خمس مسافات كبيرة ومسافتان صغيرتان

أما المسافات الخمس الكبيرة فهي المحصورة بين دو - ري ، ري - مي ، فا - صول ، صول - لا ، لا - سي

والمسافتان الصغيرتان هما المحصورتان بين مي - فا - سي - دو

فاذا رمزنا للمسافة الكبيرة ( الدرجة الكاملة ) برقم ١ وللمسافة الصغيرة ( نصف الدرجة ) برقم ١/٢ أمكن تدوين هذا السلم على النحو الآتي :



وبذلك يكون مجموع المسافات التي تشتمل عليها المرتبة أو الديوان يساوي ست درجات كاملة ( وليست سبع درجات )

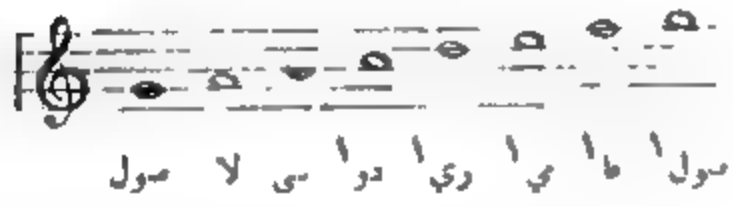
السلم « المقامات » الكبيرة ( أو - سلم الماير )

وكل سلم موسيقى يكون ترتيب المسافات المحصورة بين أصواته على نحو الترتيب المتقدم أى درجتان كاملتان فنصف درجة فثلاث درجات كاملة فنصف درجة يسمى سلماً أو ، مقاماً ، كبيراً أو ، سلم ماجير ، ويسمى كل سلم بالنغمة التي هي أساسه ، فالسلم المتقدم يسمى ، سلم دو الكبير ، أو ، مقام دو الكبير ، أو ، سلم دو ماجير ،

(١) هذا التقسيم خاص بالموسيقى الغربية - أما في الموسيقى العربية فالمسافات ثلاثة أنواع : كبيرة ، ومتوسطة ، وصغيرة . وسنأتي على شرح ذلك في حينه

ولنكون الآن سلماً موسيقياً آخر يتبدى بالنغمة صول مثلاً لنرى ترتيب المسافات المحصورة بين أصواته ومدى انطباقه على ترتيب مسافات السلم المتقدم :

فالسلم الطبيعي الذي يتبدى بالنغمة صول يدور بالنوتة هكذا :



وإذا علمنا أن المسافتين الصغيرتين هما المحصورتان بين سي - دو و دو - مي - فا وأن المسافات الخمس الأخرى مسافات كبيرة ، أمكن ترقيم هذا السلم كالآتي :



وواضح أن ترتيب المسافات في هذا السلم لا ينطبق على ما عرّفنا به السلالم الكبيرة ، وإذن فهذا السلم على هذا النحو ليس سلماً كبيراً

وعند تطبيق ترتيب أبعاد السلم الكبير على أبعاد هذا السلم لا نجد الاختلاف إلا في المسافتين الأخيرتين فيه المحصورتين بين مي - فا - وفا - صول . ولكي يكون هذا السلم سلماً كبيراً ينبغي أن تتحول أولى هاتين المسافتين ، وهي مي - فا ، فتصير درجة كاملة وأن تتحول ثانيتهما ، وهي فا - صول ، فتصير نصف درجة . وهذا ما سنعرض إليه في الدرس القادم إن شاء الله .





فريل في دن ي مي جيد م شل حر ول ج نا بت رب ش ما

ربد شيد ر هر عي را ن طا او ذل ق من دا ت مف كل لي

ح دل ص مق لاد ب ل ا مو دا ه و و رن فر ح ضا وض هل

ل لي كن في م يا Fin داد س في مر طا شاد ر في ش ما باد

كل ما ح نل رك يا ب شع اش جا ر يا دا ن رن ج يا

ف و بن قل ص ل ا خ كل ل و دا ف س قف ون ح رو ز من

عود ص في م و س عود ص في ي غ ما

عاد ج يل مر ما جود و ل ق وب

نغز الفقرة الأولى لغاية إحداه ٥ موسيقى فقط يرويه غناء كقصة ثم يبدأ بغز الفقرة السادسة واللامع الغناء

مطهرات النفوس الموسيقية  
وزارة المعارف المصرية

# عاشقك الشايع

ألف اللحن الأستاذ أحمد خيرت  
وضع المارموني الأستاذ محمد حبيب

مر لي دن ي سي جيد م شل عي ول ج تا بت رب ش عا  
ر يد شيد ن هر عي را ن طا أو ذك ق من فا ت مف كل لي  
لاد ب ل لا مو دا و دن فر ح ضا ض هل  
من في مر دا شاد ر في ش طا باد ع ذك س متق  
ل لا تق لس زو ق ر مش دل فح ل ما آ قل ر مش داد  
ي فا ق ر مش هل نا س في ه لا ع في دين س قا ل لك  
ن ما ز جز ت مر دين و لا دن من ن جي را تر  
آد ف تا ن حس ن ما ا تل ل قب في ما ا قل ت مر

# الأناسيد

عاش، رَبُّ النَّجَاحِ

نظم الاستاذ عبد الله عفيف

عَاشَ رَبُّ النَّجَاحِ وَالْعَرْشِ الْجَمِيدِ	سَيِّدُ النِّيلِ الْمَلِكُ الْمُفْتَدَى
مُنْقِذُ الْأَوْطَانِ رَاعِيهَا الرَّشِيدُ	بَذَرَهَا الْوَضَّاحُ نُورًا وَهُدًى
مَوْئِلُ الْبِلَادِ	مَقْصِدُ الْعِبَادِ
عَاشَ فِي رَشَادِ	دَامَ فِي سَدَادِ

مُشْرِقُ الْأَمَالِ فخرُ الْمَشْرِقِ	رَمْنَا لِاسْتِقْلَالِ رُكْنِ الْقَاصِدِ
فِي عِلَاقِهِ فِي سَكَنِهِ الْمَشْرِقِ	غَايَةُ الرَّاجِينَ مِنْ دُنْيَا وَدِينِ
مُرْتَجَى الزَّمَانِ	مُرْتَقَى الْأَمَانِ
قِبْلَةُ الْأَمَانِ	حِصْنُنا فُرَادِ

يَا مَلِيكَ النِّيلِ يَا بَحْرَ النَّدَى	يَا رَجَاءَ الشَّعْبِ يَا رُكْنَ الْحَيَى
لَكَ مِنَّا الرُّوحُ وَالنَّفْسُ فِدَى	وَلَكَ الْإِخْلَاصُ قَلْبًا وَفِكَامًا
فَاتْحَى فِي سَعُودِ	وَأَسْمُ فِي صَعُودِ
وَأَبْقَ لِلْوُجُودِ	سَكَامِي الْعِمَادِ



## عيد الجلوس الملكي

يقوم المعهد الملكي للموسيقى العربية بإدارة بشارع الملكة نازلي نمرة ٢٢ حفلة موسيقية ساهرة احتفالاً بعيد الجلوس الملكي السعيد في تمام الساعة التاسعة من مساء يوم ٨ أكتوبر سنة ١٩٣٥ وفيما يلي برنامج هذه الحفلة:

### السلام الملكي

— ١ —

فاصل موسيقى غنائى مقام سوزناك — فرقة عبد الرحيم محمد افدى ، من أعضاء المعهد الفنيين ،

١ - تقاسيم عود - محمد ابراهيم افدى

ب - سماعى طاتبوس

ج - تقاسيم كان - عبد الرحيم محمد افدى

د - توشيح ، يا عديب المرشف ، تلحين المرحوم سيد درويش ، أصول مربع ،

هـ - تقاسيم قانون - محمد كامل صالح افدى

و - ليالى وموال ودور ، البلبل جاني ، تلحين المرحوم ابراهيم القبانى يغنيها حسين أمين ابراهيم افدى

— ٢ —

فاصل موسيقى — الأستاذ كيتروفتش ، كان ، والأستاذ كوستاكي ، يانوف ، المدرسان بمدرسة المعهد ،

— ٣ —

فاصل موسيقى مقام عجم يؤديه عبده افدى السروجي ، الطالب بالمعهد ،

١ - مقدمة

ب - تقاسيم قانون - عبده الرشيدى افدى

ج - ليالى ومنولوج - يابدر تحت ضياك ، تلحين الأستاذ رياض السنباطى

— ٤ —

فاصل موسيقى مقام ياتى - عزف بالآلات :

١ - تقاسيم عود - السيد أمين المهدى

ب - سماعى - عزيز دده

ج - تقاسيم كان - الأستاذ مصطفى ممتاز

د - الحانة الرابعة من السماعى

هـ - تقاسيم قانون - مصطفى بك رضا رئيس المعهد

و - دارج

— ٥ —

فاصل موسيقى غنائى مقام كرد

١ - مقدمة

ب - تقاسيم قانون - محمد عبيد صالح افدى

ج - ليالى ومنولوج ، لقاء الحبيب ، تلحين الأستاذ محمد صادق يغنيه حضرته

### السلام الملكي

مهنرات المشتركين بالمجرة لهم الحق في حضور هذه الحفلة على أنه يطلبوا التذاكر منه المهر قبل ابتداء الحفلة يوم على الاول

# برنامج الإذاعة الموسيقية

من الثلاثاء أول أكتوبر لغاية الثلاثاء ١٥ منه

الثلاثاء أول أكتوبر سنة ١٩٣٥

مساء : رياض السنباطي  
الآنسة س

الأربعاء ٢ أكتوبر

صباحاً : سيد درويش الطنطاوي وفرقة  
مساء : صالح عبد الحى

الخميس ٣ أكتوبر

صباحاً : فاضل الشوا  
مساء : عبد الله عكاشة وفرقة

الجمعة ٤ أكتوبر

صباحاً : أوركترا محمد حسن الشجاعى  
مساء : زكريا أحمد

السبت ٥ أكتوبر

مساء : عبد الحليم فويره  
حياة محمد

الأحد ٦ أكتوبر

صباحاً : فرقة بلوك بوليس خفر مصر  
مساء : محمد السبع

الاثنين ٧ أكتوبر

صباحاً : فاضل شوا  
مساء : نادرة

الثلاثاء ٨ أكتوبر

صباحاً : أوركترا فراد حلى  
مساء : رياض السنباطي

الأربعاء ٩ أكتوبر

صباحاً : حفلة خاصة احتفالاً بعيد الجلوس

الخميس ١٠ أكتوبر

صباحاً : كان منفرد  
مساء : منولوجات

الليلى وحسن

عبد الغنى السيد

على شكرى و قره جوز

الجمعة ١١ أكتوبر

صباحاً : مدرسة البوليس  
مساء : سكتة حسن

السبت ١٢ أكتوبر

مساء : محمد صادق

الأحد ١٣ أكتوبر

صباحاً : كورس

السيد مصطفى

مساء : الشيخ محمود صبح

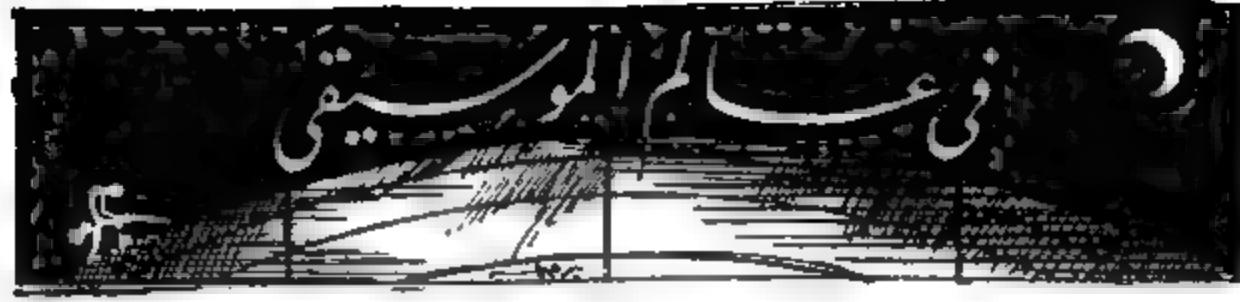
الاثنين ١٤ أكتوبر

صباحاً : كان الشوا

مساء : لى مراد

الثلاثاء ١٥ أكتوبر

مساء : رياض السنباطي  
الآنسة س



## في وزارة المعارف

### بعثة طالبات الموسيقى

وافقت اللجنة الاستشارية العليا لبعثات الحكومة في جلستها  
المنعقدة في ١٥ سبتمبر سنة ١٩٣٥ على إيفاد الأوانس بثينة نصر  
فريد، وتحية حمدي، وإحسان فهم الكيلاني في بعثة موسيقية إلى  
انجلترا وألمانيا لإتمام دراستهن في الموسيقى والتخصص في  
التربية الموسيقية وما يتصل بها، لمدة أربع سنوات .

وسيرحن مصر إلى لندن قريبا، فتهنن ونرجو لهن  
التوفيق فيما أوفدن له لينتفع بمجهودهن الوطن .

### قسم التخصص في الموسيقى العربية

سبق أن نشرنا أن وزارة المعارف أنشأت مدرسة  
عالية للتخصص في الموسيقى للبنات على أن يتقدم  
للالتحاق بها الطالبات الحاصلات على شهادة الدراسة  
الثانوية قسم ثان المتمتعات بثقافة موسيقية كافية .

وقد تقدم لهذه المدرسة عدد كبير من الطالبات  
المتوافرة فيهن الشروط، نجح منهن في امتحان القبول ثمان  
طالبات هن .

درية محمد علي خيرى، منزهة محمد علي خيرى، فتحة غنيم،  
سنية علي نجيب، عايدة فهمى، ليلى أحمد حافظ، فاطمة  
حكمت أحمد إبراهيم، عادلية كامل .

## مدرسة المعهد

### تفيز اصنام الملحن

نشر فيما يلي أسماء طلبة المعهد الناجحين في امتحان  
الدور الثانى لهذا العام الدراسى

### قسم التخصص

نقل إلى السنة الثامنة ( السنة الثالثة من قسم التخصص ) :  
حسن غريب

### القسم العام

أتم دراسة القسم العام ويمنح شهادة إتمام دراسته ( ينقل  
إلى السنة الأولى قسم التخصص ) :

إبراهيم أحمد حجاج

ونقل إلى السنة الخامسة :

عباس البليدى . محمد عبد الوهاب حلى . محمد علي

سلامة . محمود فتحي

ونقل إلى السنة الرابعة :

محمد عبد الوهاب عبد الرحمن . محمد هاشم سليمان

ونقل إلى السنة الثالثة :

سعيد فؤاد . عبد المجيد عبد الرحمن . فؤاد الباروكى

ونقل إلى السنة الثانية :

محمد محمد حسن . محمود عبد السلام

ونقل إلى السنة الأولى :

أحمد سيد نور الدين . سعد أحمد حماد . فؤاد الظاهري .

محمد صلاح الدين البحيرى .

شہر زاد

• شهرزاد ، مجلة ثقافية ، نقية المواضيع ، رائعة  
الأسلوب ، يحرر فيها طائفة من كرام كتاب مصر .  
هذه المجلة ، من عهد منشئها الكاتب القدير المرحوم  
الأستاذ محمد حسن نايل المرصفي إلى هذا اليوم ، دأبت  
على خدمة الأدب العربي وتزويد المتأدين بالروائع الممتعة  
من الثقافة العامة .

وقد دخلت هذه الزميلة المحترمة في سنتها السابعة وفيها من التحسين الأدبي والفني ما يجلي عن مجهود حضرات الاساتذة القائمين عليها ، فتمنى لها حياة طيبة ، وذيقوا بتكافؤ ما يبذل فيها من مجهود حميد .



وجميعهم من الخائزات على شهادة الدراسة الثانوية

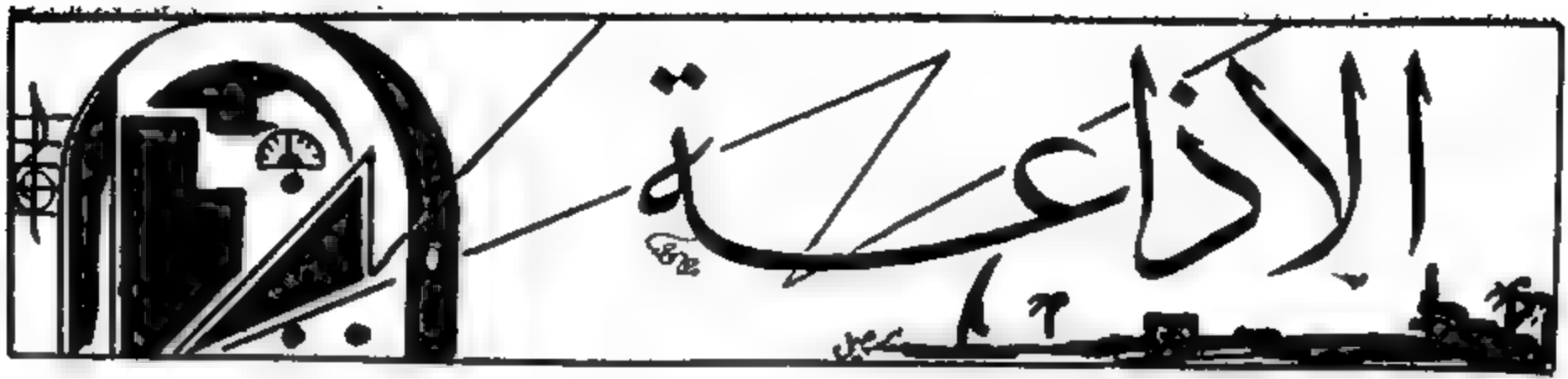
قسم ثان .

وقد ألحق هذا القسم بمدرسة المعلمات الأولية الراقية بشبرا . وستبدأ الدراسة في يوم السبت الموافق ٥ من أكتوبر سنة ١٩٣٥ .

## معلومات الموسيقي

صدر أمر وزارة المعارف العمومية بتعيين أربع معلمات للموسيقى من المتفوقات في الامتحانات التي سبق أن عقدتها الوزارة وهن حضرات الآنسات : إيمي دره بمدرسة شبرا الابتدائية للبنات، وأولجا عبد الملك بمدرسة غمرا الابتدائية للبنات، وفيولت حلیم بروضة أطفال قصر الدوبارة، وكلارا فان روت بحلولان الثانوية .

أعلنوا  
عن متاجرهم وبضائعهم  
وكل ما يهمكم رواجها  
في بلاد القطر  
بجميع بلاد القطر  
تضمنوا رواجها وانتشارها في كل مكان وفي أرقى الأوساط  
مع إدارة المجلة  
أسرار الإعلان فيها معتدلة والاتفاق عليها  
بالمعهد الملكي للموسيقى العربية



## للسامع الفني

### لعلها مريضة

ولم لا تجرى على المحطة الاضافية الاحداث ، فتمرض وتصح ؟ وتصاب وحسب ؟ أليست كائنا يتعرض للبرد والسقم ؟ والفرح والالم ؟ إذن فهذه المحطة مريضة . وقد يقال : ليس على المريض حرج ، ولقد كنا نود أن نجارى أصحاب هذا الرأي فلا تؤاخذ المحطة الاضافية . وهى مريضة عليلة لو أنها سكنت فلم تعرض للخدمة العامة وتبتلى الناس بصوت خافت مضطرب ، مليء بالضوضاء الطفيلية « Parasite » ، يخيل إلى سامعه في القاهرة أنه هاتف من وراء البحار لا صوت منحدر من شارع الألفى .

الأصل في تأسيس هذه المحطة تخفيف الضغط عن المحطة الأولى في بعض الاذاعات أو الحفلات الأفرنجية التي يراد إذاعتها من المحطة الكبرى فتحول الاذاعات العربية إلى تلك المحطة فتؤديها ... ولكن بما يتناسب وعلتها ومرضاها ، وويل للجمهور والسلام .

ونحن إذا عرضنا حال محطات الاذاعة من وقت أن كانت تقوم بأعبائها المحطات الأهلية المختلفة الأساليب والتي قامت على أنقاضها محطة « ماركونى » الحالية . لهلنا الأمر في قصر الاذاعة على المحطة الكبرى ، وإرهاقها

بشتى الاذاعات البنائية منها والموسيقية ، والتجارية ، والزراعية والدينية ، والاجتماعية ، والأخبارية ، والثقيلية . وغير ذلك . أليس في هذا إعانات لمحطة واحدة لا تقوم بجانبها إلا هذه المحطة العليلة ؟

وإذا كان الأمر يستوجب الأشفاق على المحطة الكبرى ، والنظر فيما تحتمله من المشقة والأرهاق والعنت ، أفلا يكون من الأوجب النظر في معالجة ذلك المريض وعرض حاله على الأطباء النطس ، لعلمهم يهدون إلى دواء يشفيه ويبعث الحياة فيه . فلا يعجز عن واجب يؤديه ، وصوت يذيعه فلا يخافت فيه ؟ إذن لأصبح هذا العليل السقيم سليما معافى يؤدي ما خلق له ويستحق ما ينق عليه ، وإذا ذاك توزع الاذاعة بينهما ، فيخف الضغط ويقل الملل ، ويكثر المفيدون منها الراغبون في السماع كل بحسب رغبته وميوله ، خصوصا وأن جمهورنا يختلف الرغبات والنزعات ، كما تفهم ذلك جيدا محطة الاذاعة ولعلها تكون عند حسن ظتنا بها .

### رواية القضاء والقدر

أطلقت علينا محطة الاذاعة في مساء ١٩ من سبتمبر ناسا قالوا عن أنفسهم إنهم « فرقة محمد يوسف » وادعى



هؤلاء للناس أنهم يمثلون ، القضاء والقدر ، تلك الرواية التي تجلى الأدب العبقري الذي يتحلى به شاعرنا الأكبر الأستاذ خليل بك مطران

ولكن هل مثل أولئك الرهط من الخلق الرواية أكبر الظن أنهم مثلوا بها ولم يمثلوها ، ذلك بأنهم قوم ليس من حظهم أن يتعرفوا لهذا الأدب العالى ولا يستسيغوه

فيا أهل مصر ، ويا عشاق التمثيل خاصة ، هل وقع إلى علمكم ، أو انتهى إليكم ولو بطريق الهم أو الإلهام أن في بلادكم فرقة اسمها فرقة محمد يوسف ؟ وأن هذه الفرقة مثلت ، ولو رواية واحدة ، على خشبة مسرحية في المدن أو الريف أو القرى ؟

أبدا ، وأنا زعيم بهذا . إذن فمن يكون أولئك الرهط الذين ألبسوا على الناس وجوه الرأى وموتوا الباطل ؟ علم ذلك عند من سمحوا لهم بالتمثيل بأفهام الناس وعبقرياتهم .

وما من شأن ، الموسيقى ، أن تتعرض لنقد التمثيل فذلك له أهله وصحفه ، أما نحن فمهمتنا أن نعرض لما سمعناه في الرواية من الألحان .

نعلم أن لهذه الرواية ألحانا آية في الإبداع ، حسبها خلودا أنها من تلحين نابغة الموسيقى المسرحية المرحوم الشيخ سلامة حجازى .

غير أنا لم نسمع من تلك ، الفرقة ، إلا لحنا مشوها أنشده ، كورس ، فلم نستطع أن تبين منه لفظا واحدا رغم ما استغرقه من الزمن الطويل

وإنا لا نرجع باللوم إلا على القائمين بأمر المحطة فقد كان واجبا أن يتحرروا الشخصيات وما تؤديها من معنى ومعنى ومبنى حتى لا يتعرضوا لمثل هذا اللوم .

## الشيخ محمود صبح وغناء الرجولة

سبق أن قدمنا في عدد سابق ، الأستاذ صبح ، إلى قراء ، الموسيقى ، بما يستحقه منه من ثناء وتقدير وشكرنا له إذاعاته الناجحة وبرنامجه الحافل .

واليوم نعود للكتابة في الموضوع بمناسبة إذاعاته الناجحة الأخيرة لعلاج ناحية من نواحي الاستفادة بموسيقاه وتعميمها وانتشار هذا الأسلوب في الغناء . نسمع من محطة الإذاعة ومن عشرات المطربين أنفسهم من يغنون ويقلدون في غنائهم هذا أو ذاك ولم نسمع يوما من تغنى بموشحة للأستاذ صبح ، أو اختلف إلى غناء دور من أدواره ، أو نحنا نحوا في تأليف لحن متخذا أسلوب الأستاذ صبح ، وهو أسلوب له قيمته الفنية في إظهار حناجر المطربين على حقيقتها ، وهو مقياس مضبوط لقياس مدى ضعفها وقوتها ، وهو فوق ذلك بعيد عن الغناء الخنث والانشاد العليل ،

لست أدري لماذا لا يقبل المغنون والمطربون على استيعاب هذا الأسلوب والاقتراس منه فيستفيدوا به أيما إفادة ، ويدخلوا على ألحانهم تجديدا وتغيرا بدل هزلتهم نحو ناحية واحدة أو اثنتين يستمدون منها الألحان مقلدين وناقلين . أجل . إن أسلوب الشيخ صبح يتميز بروحه الخاصة ، وبعده عن الملل ، والنشاط الذى تلبسه في ألحانه . وحسبه أن غنائه يصح أن يطلق عليه « غناء الرجولة »

## الآنسة - س -

ومن تكون هذه الآنسة « س » ، التي غنتنا مساء ١٧ سبتمبر برنامجا قالت فيه المحطة إنه ، مفاجأة سارة ، ١٦ أهى آنسة من عائلة عريقة يشينها أن تغنى ابتها أمام الميكروفون ؟ أم آنسة مشهورة يمتحن الجمهور في تقبلها والرضا عنها ؟

أم آنسة حديثة يلجأ ذووها إلى تنظيم دعاية واسعة لها؟  
 أم أن «س» هذه هي علامة الاستفهام في لغة التناسب  
 والحساب؟ هذا ما كان يخامر الجمهور في هذا الصدد يوم سماعها  
 وسواء أكانت هذه أم تلك، فقد سمعناها، وانتهى إلينا  
 أنها آنسة ناشئة اسمها (سعاد) أخذت عدتها للفتاء من مصدرين  
 صوت سليم منحة الطبيعة إياها ودروس أعطيت إليها من  
 أحد أساتذة المعهد الملكي للموسيقى العربية . ثم ذهبت إلى  
 الميكروفون تسمع الناس ليحكم الناس .

قدمت لنا وصلة من مقام « ياتى شورى » غنت فيها دور  
 «قوادى حر» تلحين الأستاذ زكريا أحمد، ومنولوج «وداع  
 فى الصحراء» الذى لحنه الأستاذ السنباطى والذى «طلعه  
 رتل الحادى وداعا بالنحيب  
 فبدت للقلب لوعات البعاد

فتلحين الدور كان حقاً خفيف الروح من السهل الممتنع  
 ليس فيه صعوبة أو تكليف أو ملال . أما المنولوج فقد  
 أعجبنا به لما يتحلى به من ترديدات وتلويح في المقامات وتغيير  
 في الضروب مما تمتاز به ألحان رياض .

وقد أدتهما الآنسة في شيء من الاجتهاد يبشر بمستقبل  
 حسن إذا تابرت على الدرس وتوافرت على المران .

وما دامت الآنسة تغنى أمام الميكروفون للمرة الأولى  
 وأنها لا زالت محتجة خلف اسمها فانا نكتفى بهذه العجالة  
 لنشجعها مبدئياً على المضي في سبيلها ، وموعدنا معها الأذاعة  
 التالية لتتولى فيها مناقشة مدى موسيقيتها ، ونواحي صوتها  
 ومقاييس وحدتها إلى آخر ما يتطلبه طموحها ومستقبلها .

أحدث الأزياء تفيض من

## محلات شهلا

أزياء جميلة . . . . . أقمشة حديثة . . . . . أثمان رخيصة . . . . .

الأثنين ٣٠ سبتمبر والأيام التالية فرصة عظيمة للشهرة

بضائع مشتراة حديثاً ستباع بأثمان مذهشة

أحدث الوردات . من أعظم الفابريكات . أقمشة جديدة . بأثمان رخيصة . يجب السرعة . بانتهاز الفرصة

DUMPING DE MARCHANDISES CHEZ CHEMLA

DU BEAU . . . . .

DU NOUVEAU . . . . .

DU BON MARCHÉ . . . . .

LUNDI 30 SEPTEMBRE ET JOURS SUIVANTS GRANDE VENTE RECLAME

de Marchandises fraîchement achetées et vendues à des prix sensationnels

La Haute Nouveauté . . . . . au plus Bas prix . . . . . Il faut se hâter pour bien profiter.

## ذكرى سيد درويش

مد الموت اليه يده واصطفاه . فتألق في سماء التاريخ مجده وسناه ، وخسرت الموسيقى فيه عضداً قوياً ، وإماماً عبقرياً ، فسطرت له تاريخاً جلياً ، وخلدت له ذكراً أبدياً مات سيد درويش ، وكرت على موته السنون ، وما تزال ذكراه ينعنى بها الدهر على سماع الزمن تتخذ كل عام لونا وطابعاً .

في هذا العام قامت بأحياء ذكراه « محطة الاذاعة » فهل وفقت إلى أن تذيع على الناس طرفاً من موسيقاه ؟ وتصور لنا نموذجاً حقيقياً من فنه ؟ لقد نجحت حفلتها في ناحية ، وأخفقت في نواحٍ أخرى بما سنقده هنا مخلصين .

افتحت الحفلة بما وصفوه بأنه « تصوير سيد درويش على الياقوت » ولم يفتحوها بما اصطلح عليه المسلمون بآي الذكر الحكيم ، وأدنى ما يوصف به هذا العمل أنه ناب عن الذوق السليم .

حين وصلت بنا الأذاعة إلى عزف منتخبات من موسيقى الفقيد خشيت على عشاقه ومحبيه ودعوت الله أن يسبغ عليهم نعمة النوم فلا يبتلون بذلك « الكورس » الذي أصاب المحتفل به والمحتفلين على سواء .

ظل نجل الفقيد ، محمد افندي البحر ، وبعض المنشدين والمنشدات يتناوبون غناء منتخبات من « رواية » العشرة الطيبة ، ومن رواية « شهوزاد » ورواية « بنت الحاي » و « هدى » وغير ذلك من الأناشيد المتقاة والمنولوجات والديالوجات التي بذل فيها حقاً ، البحر افندي ، مجهوداً يشكر عليه ، ولا عجب ، فصورته الذي كان يرن في الميكروفون وتأديته التي ورثها عن أبيه ، وفنه الذي تلقته منه ، واقتداره في التنقل بصوته إلى مختلف المقامات ، وغيرته على تراث أبيه ، وحرصه على عدم العبث بموسيقاه ، كل ذلك نسجله له هنا بالفخر .

أما وصلات الغناء فقد غنى عبد الغنى دور « أنا هويت » من مقام الكرد فلم يلبسه ثوب المصمودى . وغنى صادق دور « في شرع مين » فتصرف فيه بما لم يقله المرحوم في المرور على مقامات لم يمر عليها . أما الأستاذ زكريا فقد أدى دور « ضيعة مستقبل حياتي » من مقام ، يباقي شوري ، بكفاية ودقة .

وقد أدهشنا كثرة أغاني المنولوجات ومنتخبات الروايات والأناشيد والأدوار في حين لم نوفق إلى سماع « موشحة » واحدة من موشحات الفقيد مع العلم بأن خلفاته في الموشحات ليست قليلة .

رحم الله الفقيد رحمة واسعة ، وألهم الفن بفقده جميل الصبر ، ووفق المشتغلين بالموسيقى أن يسيروا سيرته وينهجوا منهجه ويحلوا الموسيقى مكانها من الاعتبار فتورق شجرتها وتوتى أكلها ويسورغ قفاؤها للنشء والأجيال القادمة .

## اقترح

### حول إذاعة أسطوانات المؤتمر

تذيع علينا محطة الأذاعة عدة مجموعات من أسطوانات المؤتمر التي سجلها في أثناء انعقاده سنة ١٩٣٢ وقد سبق أن شكرنا للمحطة عنايتها وتوفيقها إلى هذه الإذاعات الظريفة ، وبدأنا منذ سمعنا هذه المجموعات تتولى الكتابة عنها هنا في هذا المكان من « الموسيقى » غير أننا نلفت النظر إلى أنه لما كانت البلاد العربية المشتركة في هذا التسجيل كثيرة وكانت أنواع الموسيقى مختلفة فمنها الغنائية ، والعزفية ، والدينية ، والصوفية ، والوصفية ، والقديمة والحديثة ، والراقية ، والشعبية ، وغير ذلك فأن إذاعة أسطوانة من هنا وأخرى من هناك كأن نسمع أسطوانة تركية وتليها أخرى تونسية ثم أسطوانة عراقية ثم أخرى

مصرية وغيرها جزائرية وهكذا دواليك وبسرعة . كل ذلك من شأنه ألا يركز في خيالاتنا أى موسيقى من موسيقات هذه البلاد فتصبح آذان الجمهور مشتتة جامحة . أفلا يستحسن أذن تخصيص إذاعة واحدة لكل أمة ؟ فمثلا نسمع الليلة - بدل هذا التشتت - موسيقى العراق فقط فنسمع غناها وستورها وكأنها وأعوادها فينطبع لدى الجمهور لون موسيقاها وتأخذ في الأذن مكانها الخاص بها . وليلة أخرى نسمع موسيقى تركية فقط بغناها وطنبورها ومولويتها فيتذوق الناس طعم الموسيقى التركية ويستقر طابعها لديهم وهكذا .

وبهذه الطريقة يستفيد جمهور المستمعين - بجانب استمتاعهم بما في هذه الأسطوانات - بتثقيف دولي جديد ودراسة عليية رائعة وتركيز موسيقى عالٍ . ولعل المحطة تضع هذا الاقتراح على بساط البحث وتولي عنايتها واهتمامها .

### ما ذا نسمى هذا !!!

حدث أثناء إذاعة إسطوانات مؤتمر الموسيقى العربية في مساء ٢٤ سبتمبر بواسطة مدحت افندى عاصم أننا بعد أن سمعنا أسطوانة من ألحان المولوية الأتراك إذا بحضرة مدحت افندى يبلغنا أن تليفون المحطة قد دق الآن وفيه أحد المستمعين يستفسر عن ضرب « الدورى الكبير » الذى سمع فى اسطوانة المولوية ...

وسرعان ما أعلن ذلك للبلا مدحت افندى وبدأ يجيب على ذلك وذكر لنا ما يتكون منه هذا الضرب من « دموم وتكوك » الأمر الذى لم يحصل أبداً فى تاريخ الإذاعة .

ومن ذا الذى يسأل عن هذا الضرب ، ويهمه أن

يتلقى الرد عليه فى الحال ، وعلى مشهد ومسمع من جميع الناس ؟ ؟

ومن ذا الذى يجرؤ فيرغم المحطة أن تدخل فى الحال فى برنامجها شرحا ليس فيه . فى حين أن المحطة تحاسب الغير على الدقائق والثوانى ؟ ؟ وما الذى يدعو إلى هذا الأسراع فى السؤال والأسراع فى الجواب ؟ ؟

اللهم إلا إذا كان مدحت يود أن يظهر للبلا أنه - إلى جانب البيانو ولم بالضروب والأوزان ، فشاء أن يشرح لهم « الدورى الكبير » وهو كما نعلم ليس من الضروب المستعصية أو الخفية بل منه عشرات الموشحات عندنا صدقوني أتى لا أهم معنى لهذا وأتى لا أمل إلى تصديق حكاية التليفون . وحتى إذا فرض وسأل سائل بالتليفون فلما ذا لم يرد عليه بالتليفون أيضاً ؟ ؟ وما ذنب الملايين من الجماهير التى لا تدرى ما هو الدم ؟ وما هو الأس ؟ وما هو التوك ؟ فكلفها الأنصت إلى ما ليس يعنىها ولا يهمها فى قليل أو كثير

ويحسن أن تبعد المحطة عن أمثال هذه الأساليب لأنها محطة حكومية والجمهور يقظ فى كل مكان .

### مطلوب مغن

نبت أذناى الليلة . وسمعت الليالى والمواويل والأدوار التى يذيعها المذيعون فى المحطة ، وملت نفسى مقامات الجهاركاه والصبا والحجازكار ، وكرحت الاستماع إلى ضروب المصمودى والمججر والنوخت ، ويئست من عدول مطربينا ومطرباتنا عن التفتى بالنواح والدموع ، والآسى والأحزان وعلى الجملة فقد اعترانى الليلة ضيق ، ونفرت من إذاعتنا المصرية ، فأدرت مفتاح الجهاز إلى حيث أسمع موسيقى أخرى فى بلد آخر ، لعل أجد لى فيها بعض السلى ويذهب عني هذا الضيق . فررت على أغلب محطات العالم ، إلى

أن استوقفتني محطة (Poste Télecgraph & Téléphone) P.T.T. بباريس ، فسمعت منها برنامجاً مدهشاً من مغن واحد ، جمع إلى جانب حلاوة صوته وقوة حنجرته ، موضوع غناؤه . فقد طاف معنا بموسيقاه حول فرنسا ، وأسمعنا أغانيها الاقليمية المختلفة موقعة على خريطها الجغرافية إقليمياً . فبدأ وأذاع أغنية من أغاني شمال فرنسا تغنى فيها بما في هذا الاقليم من زراعة وصناعة ثم أذاع بعدها أغنية من أغاني غرب فرنسا المطل على الساحل ثم غنى أغنية أخرى من اقليم الجنوب الغربى الملاصق لاسبانيا المسمى ( Basque ) فسمعنا موسيقى قريبة من الموسيقى الأندلسية تشهد بمجد ذلك الاقليم السابق . وانتقل بنا بعد ذلك إلى ساحل فرنسا المطل على البحر الأبيض المتوسط وأسمعنا أغنية متداول غناؤها في « مارسيليا » فيها تغنّ بجمال الطبيعة وصفاء الشمس ونقاء الجو . ثم أسمعنا أغنية جبلية يتغنون بها على جنبات جبال الألپ ثم أغنية أخرى تنشد في الاقليم الجبلى ( Vosge ) وإذا ما وصلنا إلى منطقة الـ ( Lorraine ) إذا بنا نسمع موسيقى

حرية صميمة . وأخيراً انتهى بنا إلى « باريس » حيث أسمعنا موسيقى باريس الحديثة التي تعبر عن الروح الفرنسية . وهكذا انتقل بنا هذا المغنى من إقليم لآخر يسمعنا موسيقاه ويتغنى لنا بما فيه من صناعة أو زراعة أو تعدين أو فواكه . وينقل إلينا صورة صحيحة لا تجلى عن تنوع الموسيقى فحسب . ولكنها تبين عن حياة تلك الأقاليم . ولكي لا تكون هذه الأغاني عملة على الأسماع فقد لاحظنا أنها قدمت إلينا بشكل « ديالوج » بين ذلك المغنى وآخر في مناقشة جميلة بينهما سهلت إلينا استساغته حلاوة الموسيقى . فهل عندنا من المغنين من يتمكن من أن يحدو حدو هذا المغنى الفرنسى بأن يغنى لنا سلسلة من الأغاني موزعة على أقاليم مصر ؟ إن كان كذلك فهأنذا أحدد له الأقاليم التي يصح أن يغنىنا من موسيقاها :  
أسوان - جرجا - واحات سيوه والفرافرة - الفيوم - البحيرة - شمال الدلتا - الشرقية - سيناء - القاهرة .  
فإن وجد لدينا هذا المغنى ، وأتيحت له هذه الفرصة فقد تكون مفاجأة طريفة نسجلها له بالفخر .

## بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

اتصلوا	بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط
استفيدوا	التخفيض المحسوس   والثقة الوطيدة   والأمان الموفور

خابروا قسم التقسيط رأساً بمركز البنك الرئيسى بالقاهرة وفروعه بالاقاليم  
وليس للبنك وكلاء ولا متجولون



## موزار

MOZART

١٠

ولقد تمكنت كونستانس ، بصفا طبعها ، ودماثة خلقها من التنفيس عن موزار والتخفيف من لوعته ، وما زالت به حتى أحالته إلى ليونة طبيعته ، وحلاوة ابتسامته ، إلى أن عادت أمها السيدة ويبر العجوز ، مع ابنتها فاستقبلن موزار بالعزف بالبيانو ، فتعالت أصواتهن ، وهتفن له هتافاً حاراً ، وعادت إلى موزار دماثة طبعه ، وسباحة أخلاقه ، وصفا نفسه .

ظل موزار إلى ما بعد الغداء مع أسرة ويبر ثم توجه إلى النيلة تون يعتذر لها من عدم استطاعته حضور حفلتها ، فكان هذا الاعتذار كأنه سهم مسموم اخترق أحشاءها فصمتت وانعقد لسانها وجحظت عيناها واستحالت صنما .

بهر موزار هذا المنظر المؤلم فأجهش في البكاء ، ولكن النيلة ما لبثت أن استعادت توازنها ورجعت سيرتها الأولى وصبت اللعة على المطران . ولقد تبينت أن الفرصة سانحة للتفريق بين موزار والمطران فراقاً أبدياً ، فاستعانت بدهائها وحباها إياه ، وتوددها له ، وصدق إخلاصها ووفائها ، وحاطته بشبكة محبوكة الخيوط لا يستطيع التخلص منها ، فجأ على ركبته وأقسم لها إنه سينفصل عن المطران انفصالاً

— الرسائل ليست قياساً تقاس به مثل هذه المسائل ، ومن يدري لعل الوالد متصل في فينا بغيري ممن يشبهون عليه الحق ويؤمنون الباطل ، فطالما حوت رسائله إلى أشياء لا علم لي بها مطلقاً ، وأحسبه جعل على في هذا البلد رقيقاً ، وأكبر ظني أن يكون جلوفسكي ، رفيق صباي ، وزميلي في التلذذة ، فقد زارني هذا الرجل مرة ، وأرجح أنه الذي ينقل أخباري إلى والدي ، وسيكون لي معه قريباً موقف ينجلي فيه الشك عن اليقين

تشاغلت كونستانس ، في أثناء هذا الحديث باشغال النار لطهي الغداء ، ولكنها استعصت عليها ، فتقدم منها موزار واستأذنها في إشعالها وقد وفق فقال :

— إن بين جوانحي ناراً تلهب الجليد ، ولو سلطتها على المطران لأشعلته حريقاً ، على أن شرارة واحدة تكفي لأحرقه هو ومن يتظلل برعايته .



• ليوبولد والد موزار •

دقيقة ، ولكن ليس في الطريق ما يدل على الاستعداد لاستقباله . أمطرت السماء مدراراً كأنها تريد أن تغرق الإنسان لظله الإنسان . مضت عشر دقائق أخرى وإذا برجل وامرأة يقرعان جرس السراى فتفتح لهما الأبواب ويدخلان .

هدأ موزار ، وفكر طويلاً ، ثم اتجى في نفسه يقول - من يدري ، لعل الخير في عدم اشتراكه في تلك الحفلة . ولكن من عسى يكون ذلك السيد وتلك السيدة اللذان دخلا السراى حالا ؟ لعلهما آدم برجر والسيدة فيجل الموسيقيان المشهوران . أسنى أن لم أتمكن من رؤية وجهيهما . تلك غباوة يجب أن أتفادها في معرفة القيصر ورؤيته .

انتقل موزار إلى الجهة المقابلة لموقفه ، وإذا بصوت خطوات سريعة تقترب منه ، فأراد أن يرتد إلى الخائط

لا رجعة فيه إجابة لرغبتها ونزولا على إرادتها ، ثم قال :

يد أنى ياسيدتى لا يمكننى تعيين موعد الانفصال تحديداً ، فقد يكون اليوم ، وقد يكون بعد ستة أشهر ، على أن لوالدى فى هذا الموضوع شأننا لا يجب أن نناساه

- اصنع ما شئت ، والويل إذا نقضت العهد وحنثت فى القسم

حلّ يوم الأربعاء من الجمعة . الحزينة . فذهب موزار إلى الدير يعترف ، ثم استصحب سيكاريللى وبقية أعضاء الفرقة الموسيقية فى صباح خميس العهد إلى الدير لأداء الشعائر الدينية المعتادة فى كل عام ، ولقد تاب وندم واستغفر من سيئاته ، وعفا وصفح عن أسأوا إليه ، ولما جثا على ركبته أمام المطران ليضع على لسانه قطعة الخبز المقدس ، ثار فى نفسه شعور الكراهية لهذا الوحش الدينى ، وغلا دم النفور فى وجنتيه حتى يكاد يحرقهما ، وهم أن ينهض لولا أن المطران عاجله . بالبركة ، فقفر وخرج مسرعاً تكاد تنهيه نظرات المطران .

برح موزار الكنيسة متألاً بمتعضاً ، وظل يومه هائماً لا يُلوى على شىء . حتى جنح النهار فى العشي وتذكر حفلة النيلة تون التى كان قد عقد عليها آماله ، فسأفته قدماءه إلى باب سرايها . لم يجرؤ على ولوجه ، بل وقف يستمطر اللعنات على ذلك التمس الذى تبرأ منه المسيحية ، كان البرد قارساً ، تلك الليلة . فظل يقطع الطريق سهيلاً ، لعل أحداً من المدعوين ينجده ويستصعبه ، ولكنه ، لاضطرابه ، تخيل أن الطريق مقفر ، وأن السراى واد . ظلم لا أثر لبنى الإنسان فيه .

كانت الساعة السابعة وعشر دقائق ، وموعد تشريف القيصر منتصف الساعة الثامنة ، فلم يبق على مقدمه إلا عشرون

ليفسح الطريق للقادمين ، ولكن رجلا أقبل عليه وسأله  
في خشونة وغلاظة .

- من أنت ؟ وماذا تعمل هنا ؟

عرف موزار صوت السائل وأدرك أنه روزنبرج ،  
إنما كان همه منحصراً في أن يعرف الشخص الذي ولّاه  
ظهره ، ثم أجاب سائله وهو يقترب منه .

- ما شأنك ؟ ولماذا تسألني ؟

- يجب أن تجيب مسرعاً ، من أنت ؟

- أحقاً لست تعرفني أيها السيد ؟

- هنا لك صاح روزنبرج مهللاً ، موزار : أليس  
كذلك ؟

ضحك موزار ، وصاحفه روزنبرج ، في دهشة وغرابة ،  
وهو يقول .

- ولماذا تقف في هذا المطر الغزير المغرق ؟

- غير مرخص لي في دخول السراي .

- عجباً : أهل المنزل جميعاً ، سادة وخدام ، في

استعداد للقائك

- لم يؤذن لي في ذلك .

- ومن الذي يمانع فيه ؟

- المطران

قهقه روزنبرج وعلا صوت ضحكه ، ثم توجه إلى  
صاحبه وهمس في أذنه كلمات جعلته يلتفت إلى موزار ،  
فاذا هو القيصر نفسه ، وإذا موزار ينتفض وتهتز  
ركبته .

اقترب منه القيصر ، في مظهره الطويل ، وقلنسوته  
التي تحجب وجهه ، وهو يقول :

- أنا يوسف ، وإني مسرور بمعرفتك يا سيد موزار

- مولاي صاحب الجلالة ! أي بركة هبطت عليّ

من السماء ؟

- من الصعب أن أتمتع بمحياتك في هذا الظلام  
الدامس . ألسنت قادمة معنا ؟

- يا صاحب الجلالة ، أكبر مفخرة يذكرني بها  
التاريخ أن أنشرف بالسير في معيتك . ولكن ما حيلتي  
وقد كتب عليّ الحرمان من هذا الشرف الجليل - إني  
لا أجرؤ .

- أرى الخوف يتقمصك فن نخاف ونخشى ؟

- المطران !

- أنتخشي رجلاً دينياً ؟ أهل الدين أشد الناس رحمة !

- ذلك ما ينبغي أن يكون ، يا مولاي ، ولكن  
لكل قاعدة شواذ ، فهو لا يدعني اليوم بلا رقيب ،  
بل لا بد أن يكون بث عيونه وأرصاده يترقبوني ، ولا  
بد أن تكون هذه الحفلة حديث الناس وسمرهم ، فإذا  
يكون شأنني ؟

- إذن فلماذا جئت إلى هنا ؟

- في نفسي دافع داخلي ، لم أستطع متاومته ، وهذا  
الدافع جرتني إلى هنا . وحسبي أن يكون قصدي أن  
أرى مولاي القيصر

ضحك القيصر وقال :

- إذا كان هذا قصدك ، يا سيد موزار . فألك لم تبلغه

كاملاً . فان الضوء هنا لا يكفي لأن ينيلك مبتغاك

أدرك موزار ما يرمى إليه القيصر ، فكاد يذوب خجلاً  
وقبل أن يفصل فيما عراه من الحيرة والارتباك . سمع  
صوت خطوات مقبلة فأسرع الرجلان ودخلا سراي النبيلة  
وتركا موزار يناجى خبيته . قتل المطران ولعنت أيامه ،  
هل تعوض هذه الفرصة ؟ ذلك فعل التقادير .

لم يكد موزار يتم نجواه حتى وقف القادم أمامه  
يقول :

- آه ! السيد موزار ؟ هنا في مثل هذا الوقت المتأخر



من الليل ، والجو المغمم الملعون ؟

— ماذا تريد ؟ ومن أنت .

— أنا بيتر فنتز ، أخفيتُ عليك ؟

— الظلام شديد فلم أتبين وجهك . كيف علمت

أنتى هنا ؟

— لم أعلم ، ولكنى رأيتك فى ضوء المصباح فأقبلت

عليك .

— ليست لى وجهة معينة ، فأنى أتريض ترويحاً لنفسى

من عناء الدرس عند سالييرى . هل كنت عند النبيلة

تون ؟

— لا . وإنما أردت الرياضة أيضاً ترويحاً لنفسى من

عناء العمل .

— إذن اتفقنا . نحن الموسيقيين غرباء يحنو بعضنا

على بعض .

— هل ستواصل زهتك ؟

— أكون مسروراً لو تفضلت وصاحبتي فيها .

— لا بأس . حدثنى عن سالييرى ، وعن القيصر ،

وكل شئ يحدث فى البلاط .

\*\*\*

هيات النبيلة تون حجرات الجزء الخلفى من القصر بجميع

وسائل الراحة للدعوين ، وأشرف النيلان ، صاحباً الدعوة ،

على تنسيق الحفلة وتنظيمها ، فأمرنا بإسدال الستائر حتى

لا ينبثق من الحجرات نور . رُخص للخدم جميعاً ، إلا واحداً

يحسن التكميم ، فى إجازة ، ذلك بأن أهل فينا . وإن كانوا أهل

مَرَح وطرب ، إلا أنهم يقدسون الجمعة الحزينة ، ويصمتون

فيها ، فلا تصدح إلا الموسيقى الدينية وحدها التى تعبر عن

الحزن أمام القبر المقدس تذكيراً للغافلين .

ذلك كان سبب تسيير النبيلة تون فى إقامة حفلتها فى مساء

الخميس الكبير . وما أقامتها إلا لأن القيصر اعتاد ، من سنوات

أن يشهد أمثالها . ولقد شاءت السيدة النبيلة أن تفاجئ الملك

العظيم بفنان غاية فى النبوغ والعبقرية ، لتدخل السرور على

نفسه ، من جهة ، ومن ناحية أخرى ، لتخلق للفنان فرصة

إظهار مواهبه فى حضرة الملك العظيم وأكابر رجال دولته .

وغايتها من ذلك أن يحل موزار محل بونو Bonno المعجوز فى

رياسة فرقة البلاط .

كان ذلك حقاً لا ريب فيه لو سنحت الفرصة لموزار

فأسمع القيصر ، وهنا يتلألاً حظه وتشرق سعادته . ولقد

همست النجوى فى أعماق نفسها تخافتت تقول :

— المطران علة الخمول ، وداء بلادة الحس . طبع على

التحكم فى أتباعه كأنهم سائمة ، حرهم نعمة الحرية وسامهم

الحسف والهوان . مخالبه منشوبة فى الفنان الأكبر فيجب

الأسراع فى نجاته ، ولا سبيل إلا الحرب .

وهكذا شنت النبيلة تون حرب التشهير بالمطران ،

وتشويه سمعته ، حتى لم يبق واحد من نبلاء فينا ورجالاتها

لا يمتق المطران ويستبشعه ، ويزدرية ويمتهنه . ولئن

ضاعت هذه الفرصة ، لقد تسنح بعدها فرص . قليل من

الصبر والأناة يبلغ الأمل .

أحيا الحفلة فى تلك الليلة آدم برجل وفيجل المغنيان

بصوتيهما الرخيم ، يصاحبهما بونو رئيس فرقة البلاط ،

وكان بما غنوه قصيدة « هايدن » المعنونة « رجوع توياس

إلى الوطن » فلما سمعها القيصر تذكر ذلك الرجل وقال

للنبيلة تون ، التى لم ينقطع عن محادثتها :

— يؤلمنى كثيراً أنى لم أتمكن من إحضار هايدن إلى

فينا . فقد كان ذلك الرجل الطيب معجباً بمدينة « ايزن

اشتات » يكره أن يفارقها .

مولاي ، صاحب الجلالة ، إن كثيراً من النبلاء ،

وأسفاه ، لا يستخدمون الفنانين النابغين فى معيهم ، فإن

شد واحد منهم وضم إلى حاشيته فناناً ، فإنه لا يستبقيه

أكثر من بضعة أشهر ، ومن دواعي الأسف الأشد ما نلاحظه أن المجر تبذل في هذا الشأن مجهوداً حيداً وعناية مشكورة .

- ألمح من خلال كلماتك ما تشاهدينه في معيتي من استخدام بوثنو وساليري وغيرهما في الفرقة الملكية سنين طويلة ...

- تشهد ، يامولاي ، أن أغلب الرعاية مبذولة للفنانين الإيطاليين ، إن الفنانين الوطنيين محرومون من تلك الرعاية السامية .

- وأين أجد الوطنيين ؟ وأوحدكم الذي يمكن الركون إليه لاسيلاً إلى الحصول عليه ؟ ثم النبوغ ! أين أرى ذلك النبوغ

- مولاي ! لاتنس موزار

- آه ! موزار ! هذا حق . هو وحده فرقة كاملة .. ولكنه في غير متناول يدي . إنه ، للأسف حاصل على التبعية السالبورجية

- من أسهل الأمور على مولاي أن يحل عقدة هذا الفنان - أيتها السيدة البيلة ، أنفر من الاحتكاك بذلك المطران . إنه مخلوق متعجرف يملأ الغرور أوداجه . تصورى أى سرور يشيع في جسده حين أقترح عليه فيرفض اقتراحى ؟ فانتظري حتى تنفجر تلك الضفدعة المنفوخة ... اسمي يا سيدة ، أخطر لك في بال أنى عرفت موزار ، وحادثته أمام باب قصرك ؟

- مولاي ... موزار : موزار نفسه ؟

- نعم موزار . عنه . أليس ذلك عجيباً ؟ رجل يقف يبابك ، والمطر المنهمر يغمره كأنه قارب في يم ، ثم لا يجرؤ أن يلج الباب ، وأحسبه مدعوأ كما أخبرني روزنبرج ، أليس هذا عجيباً ؟

- وأى عجب يا مولاي ! لقد كنت أود من كل

قلبي أن يشهد مولاي نبوغ ذلك الشاب .

- لما ذا لم يحضر ؟ لقد قال لي أنه يخشى المطران ؟

- ذلك أكبر ما يخشاه ، ولقد وقع بينه وبين ذلك

الأمير مشادة كاد الفقى يحنق من نتائجها

- كيف ؟ وهل يعلم المطران شيئاً عن هذه الحفلة ؟

- تقريباً

- غفر الله لنا . ستهين أسماءنا غدا في اللوحة السوداء

في كنيسة استيفان(١)

- إنه لا يعرف شيئاً عن تشريف جلالكم

- أنا لا أعير هذا الأمر التفاتاً . إنما لم يكن لي

حاجة إلى أن يقال عني ، من منبر الكنيسة ، إلى رئيس الخاطئين !

وضحك القيصر استهزاء ، ونهض يتحدث قليلاً إلى

المغنية فيجل ، ولكن النيلة تون عرفت كيف تعود

بالقيصر إلى الحديث عن موزار قبل انصرافه

- مولاي صاحب الجلالة

- ليك يا بتي

- أكبر رجائي أن أتمكن من تقريب موزار إلى

قلبك ، وأن أتمسح بك له التماساً

- يتقرب إلى قلبي أنا ؟ حذار يا تون ، فأنت

تعرفين القلب الذي يهتف بموزار ويحبه أكثر مني ...

انظري لقد احمر وجهك وتورد خداك

كاد وجه النيلة يحترق حمرة ، لولا أن أطفأ لهيه

ما بلله من العرق ، ولكنها تماسكت وقالت :

- مولاي ، رحمتك بهذا المسكين

- ما ذا تريد نيلتي أن يكون ؟

(١) أكبر كنيسة في فينا يقرب ارتفاع قبتها من

الهرم الأكبر

- شيئاً واحداً ، يا مولاي ، وهو أن ينال الفنان عطفك ومحبتك ، حتى إذا انفصل عن المطران يتصل عيشه في سارحة كرمك الفياحة .

- لو انفصل عن المطران ، أحسب أن طبيعة حاله تسمح بذلك

- هل يسمح مولاي أن أبلغه هذا ؟

- لا مانع لدى ، وعلى الأخص أنه انتهى إلى من أخباره ما شرح صدرى . واعتقدى يا عزيزتى . أنه لو لم يكن المطران قد سدت عليه مسالكه إلى اليوم ، لما كان إلا فى حاشيتى وبين أتباعى

- ألف شكر لمولاي . سأزف له هذه البشرى .

ثم ودعها القيصر وانصرف مشياً بالتجلة والاحترام . اصطحب القيصر روزنبرج ، فلما احتواهما الظلام وهما فى سبيلهما إلى القصر الملكى ، قال القيصر :

- ماذا تم فى موضوع الأوبرا التى يعدها استيفانى لموزار ؟

- لا يزال استيفانى يامولاي ، يشتغل بوضعها ، وربما أنجزها وشيكاً ، ولعله يوفق إلى إعطائها إلى موزار قبل رحيله إلى سالسبورج ليأخذها معه ، ليكون له فسحة من الزمن يتمكن فيها من تلحينها فى موعد يتناسب وتشريف أمير روسيا الكبير .

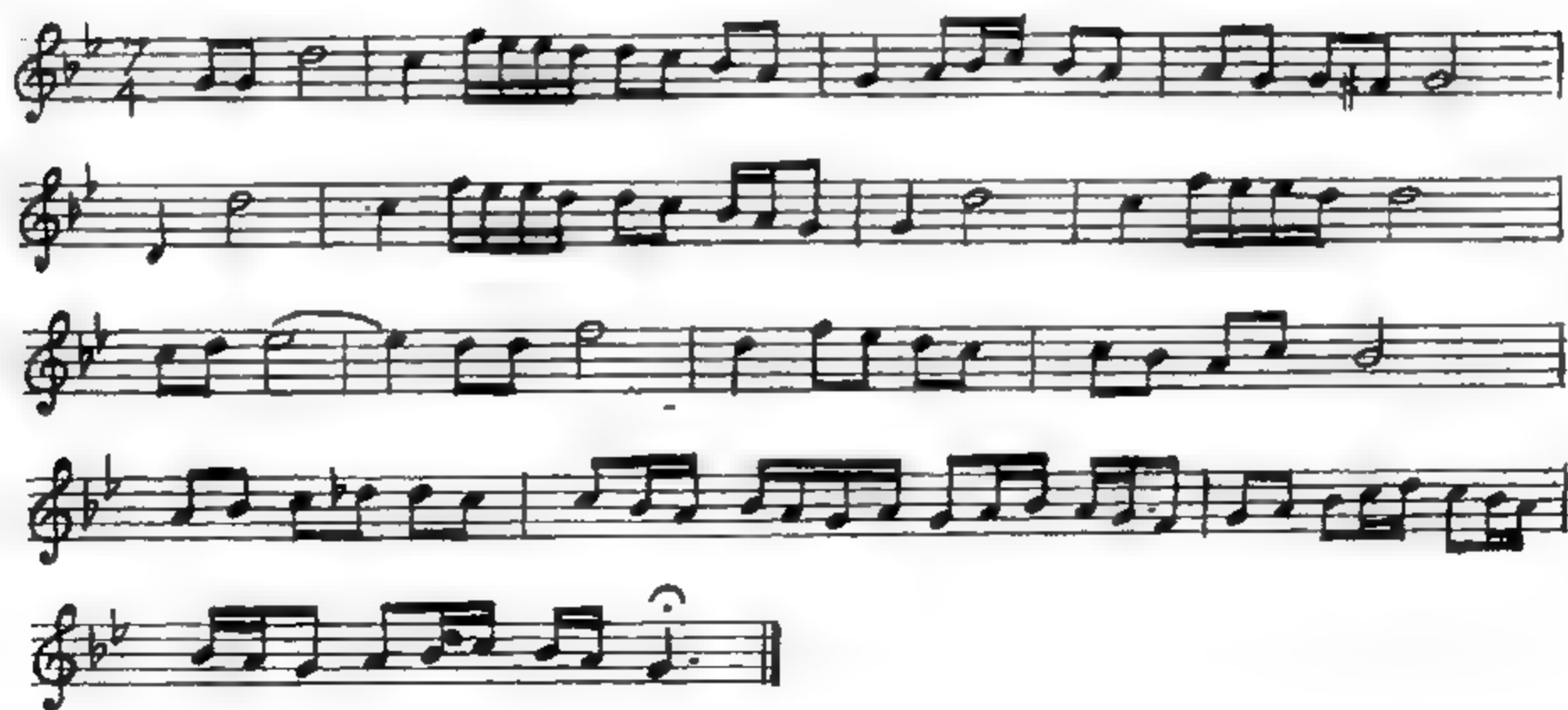
- إذا قابلت موزار ، قل له إنى أود أن يشهد أمير روسيا الكبير أوبرا ألمانية من تلحينه ، يجب أن يلس ذلك الأمير مقدرة الألمان الفنية وكفائتهم فيها . . .

تكتّم هذا الخبر ، واحذر أن يعلم سالىرى عنه شيئاً . أريد أن الجأه وأقفه أمام الأمر الواقع رضى أو غضب لم يكن لدى موزار أية فكرة . بل ولا كان يقع إلى وهمه أن القيصر يشرفه بتعزيده وتشجيعه فى فنه . فسكن إلى الهم واستسلم للحزن ، ولزم حجرته لا يدرى

ما يصنع ، ولا ما يصنع به . قلبه ، وعقله ، ومشاعره كلها موزعة فى فينا ، ففيها القيصر عضد الفنون وساعدها وفيها رفقته من أكابرها . وفيها وهو الأهم ، لا يظهر للمطران شبح ، ولا يطوف له خيال ، ذلك المطران الذى يصارع الحرية ويحالف الاستبداد ، ويتجاهل أو يحمل أن حرية الفنان وطلاقة سر نبوغه وعبقريته ، بها يرتفع بمستوى الإنتاج الفنى إلى هامة الفن . ولقد أثار هذا الخاطر فى نفس موزار ثورة حقد على المطران كاد ينفطر منها وهو يقول :

ربى ، لك إجلالى وتقديسى ، سبحانك ، الخول حولك والقوة قوتك ، وأنت نصير المظلومين . آية من آياتك تجعل ذلك المطران الجبار عبدة ومثلاً . . اللهم قو عزمى واشدد أزرى ، وقى هذا العذاب . . . الخلاص من هذه العبودية يا الله ، التحرير من تلك القيود ، فما هى قيود يدين ورجلين وإنما هى قيود عقل وسلاسل تفكير . . . حدثينى يا نفسى أنا حقاً جبان خوار وعديد ؟ قيم هذا الخوف كله ، ولم هذا الاضطراب جميعه ، لأننى أحمل قلب نعامة تطير به الهمة فلا يهدأ له قرار ؟ موزار ! إن كنت كذلك فلست إنساناً حسبك ما ضيعت من فرص ، فأما أن تكون رجلاً أو تموت . حسبك هذا العذاب الطويل ، ألا تجرؤ أن تواجه المطران ، وتلقيا عليه كلمة عالية صريحة : أيها المطران كيف تستعبد الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً إن ما وهبني الله من المواهب والمزايا يتنافر والأغلال والسلاسل . فدعنى حراً أو دعنى أموت . إن سالسبورج أصبحت تضيق بمواهبى وليس يسعها إلا العالم بأسره ، وبحال أن تطفى نور الله حتى لو لبسك ألف جبار وألف شيطان ووالدى ؛ ويلاه بما أحتمل فى سبيل والدى . ألا يمكن أن أجيء به إلى فينا وأضمن له رغد العيش ونعيم الحياة ؟ إذن سأكتب إليه استدعيه الى فقد نفذ صبرى ووهن جلدى

لَمَّا لَمَسْنَا لَهَا الرُّضْبَا  
 غنّام رَوَايَة عَابِدَه  
 تَأْلِيفُ الْمَرْحُومِ الشَّيْخِ سَلَامَةِ حَجَّازِي



يَا قَوْمُ رَفِينِيَا يَقُومُ رَجُلَانِ  
 الفصل الأول منه رواية أروبيت  
 تَأْلِيفُ الْمَرْحُومِ الشَّيْخِ سَلَامَةِ حَجَّازِي



دھیمہ الزبور بکایہ زبور عتہا  
الفصل الاول منہ زبانیہ اوردیہ  
تالیف المرحوم اشخ سلامہ حجازی



یطلب من دار المطبوعات الراقیۃ بشارع زکی رقم ۶

M  
A  
I  
S  
O  
N

# مَحَلَاتُ بُوْرْنَاخْ

تأسست سنة ١٨٩٧

السجل التجاري رقم ١٢٧

بناح ابراهيم باشا رقم ٢٠ بصر  
تليفون ٤٢٤٦٦

متجرو ورشة صناعة وتصليح وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها  
متعهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

20, Rue Ibrahim Dacha Le Caire

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

## المبيع بالتقسيط

التعاون

شعار محلاتنا

الذي لا يزال متبعا

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع



بأقساط

شهرية

لا تتجاوز

جنيها وربع

de manquer de moyens plutôt que d'être à court d'idées.

Tout le monde aurait raison de rire d'une proposition qui tiendrait à introduire en Orient l'art culinaire européen. Pourquoi donc suggérer une semblable proposition en ce qui concerne l'art musical ? Le Congrès devait plutôt s'efforcer de consolider le respect de la tradition. Pour maintenir cette tradition, l'un des moyens serait d'exposer l'évolution de la musique chez les divers peuples en montrant ainsi que chacune de ces musiques a sa raison d'être. De plus, on peut encourager les représentants de la tradition. Il appartient aux autorités de donner l'impulsion à l'emploi de la musique et des instruments autochtones par des fêtes publiques et par l'attribution de prix dans les écoles. Mais, comme le fait ressortir le Rapport de la Commission de l'Enregistrement, chaque région a sa musique propre qu'il ne faudrait pas abolir au profit de n'importe quelle autre musique.

La production musicale peut-être laissée aux artistes sans appréhension aucune. Il est vrai que l'influence européenne se fait sentir de ci, de là ; elle est d'autant plus désastreuse qu'elle ne pénètre que par les productions les plus basses qui ne peuvent que déshonorer la musique orientale. Mais j'ai été heureux de constater maintes fois que l'accueil fait aux compositions hybrides nées sous l'influence étrangère est assez réservé en général si on le compare à l'accueil enthousiaste que rencontre la musique originale.

Ce n'est pas seulement le niveau artistique des musiciens professionnels et l'intérêt de leurs auditeurs qui nous permet de croire à l'avenir de la musique orientale mais aussi et surtout le sens musical de la population dont les manifestations sont si spontanées dans la vie journalière.

**M. Philippe Stern.** — Je crois que l'introduction de l'harmonie dans la musique arabe est une chose absolument néfaste, j'en ai la preuve dans les essais qui ont été tentés par l'Institut de musique orientale avec son orchestre exécutant de la musique arabe harmonisée. Je crois qu'il faut nous mettre en garde contre cette tentation et faire tout notre possible pour le progrès de la musique tout en conservant la pureté de la musique arabe qui est riche par ses airs et ses mélodies et n'a pas du tout besoin de l'harmonie.

**Wadie Sabra Effendi.** — Il est possible d'introduire l'harmonie dans la musique arabe si on emploie l'échelle tempérée au lieu de l'échelle physique employée actuellement.

Massoud Djemil Bey donne lecture d'une note en allemand et son abrégé en français :

« Si l'on entend par le mot d'évolution les transformations progressives d'un art, il va sans dire que la musique arabe comme la musique de chaque pays, n'a pas cessé d'évoluer dans son genre.

Mais si on entend par là l'application de l'harmonie ou de la polyphonie à une musique qui est essentiellement homophone, alors il sera convenable de qualifier cette évolution du mot de métamorphose.

A mon avis, il faut se mettre en garde contre les dogmes et compter, pour le développement de notre musique, sur le génie du grand artiste qui aura une parfaite et profonde connaissance pratique et théorique de la musique orientale et occidentale.

**Professeur Hindemith.** — Je considère en réalité que cette question dépend de la personnalité du compositeur égyptien de l'avenir, dont on ne saurait deviner ni les dispositions ni les penchants. Ce compositeur nous tracera la voie où

cheminera la musique arabe dans son évolution future.

**Monsieur Cantoni.** — Je m'excuse de ne pas pouvoir collaborer à tous les travaux du Congrès, à cause du peu de loisirs que me laissent mes fonctions. Quant à la question de l'introduction de l'harmonie dans la musique arabe, j'ai été le premier à risquer cet essai. Cette idée a ses admirateurs et ses détracteurs et l'avenir seul permettra d'en juger.

**Monsieur Henri Rabaud.** — J'approuve la déclaration du Professeur Hindemith. Je crois qu'il n'est pas de la compétence du Congrès de limiter le programme de la musique à l'avenir ; l'avenir n'est pas à nous, nous sommes les hommes du temps actuel ; l'avenir appartient aux musiciens des générations futures. Le progrès de la musique et la conservation de son état dépendront de la capacité des compositeurs égyptiens de l'avenir, il faut donc donner la liberté à la musique arabe pour frayer le chemin du progrès selon les circonstances et les générations de l'avenir.

**M. Chantavoine.** — J'approuve la déclaration de M. Rabaud.

Le Congrès a approuvé à l'unanimité la décision suivante prise après discussion entre M. Rabaud, le Professeur Wellesz, le Professeur Hindemith, le Professeur Hornbostel et le Dr El Hefny :

Le Congrès appréciant à l'unanimité la beauté de la musique arabe dans son passé et son état actuel, s'oppose à toute imitation aveugle de la musique européenne et, tout en recommandant d'écarter tout ce qui entrave le progrès de la musique arabe, elle suggère que l'enseignement musical soit donné selon l'usage et les traditions de la musique arabe et suivant la décision de la Commission de l'enseignement et les vœux adoptés par le Congrès.

La réunion est levée à 12 h. 30.



en Egypte en fait de musique et cela aura des résultats très satisfaisants.

Il serait en même temps très utile de fonder une chaire d'histoire et de théorie de la musique arabe à l'Université du Caire pour que certaines idées préconçues dirigées contre la musique égyptienne ne puissent pas pénétrer chez la jeunesse éclairée du pays et que cette jeunesse juge sa propre musique nationale en connaissance de cause.

En outre il est désirable que le Ministère fonde une école spéciale pour former les Professeurs de musique. En attendant la formation des premiers diplômés de cette école, les professeurs actuels seraient obligés à suivre un cours qui les mettrait en état de professer le nouveau solfège arabe en préparation.

Si on veut bien commencer, dès à présent, à prendre les mesures nécessaires, il est certain qu'en peu de temps une génération de jeunes et savants musiciens dégagés de tout principe empirique, sera créée et que c'est avec leur aide qu'on réalisera la rénovation tant désirée de la musique arabe.

Alors un art musical riche et pittoresque naîtra en Egypte et l'épanouissement de cette musique émerveillera tous ceux qui l'aiment et l'adorent. Je demande du Congrès qu'il décide de faire imprimer ma motion.

Professeur Wellesz. — Je remercie Raouf Bey pour son intéressante note tout en observant que toutes les questions qu'il expose dans sa note ont été étudiées par la Commission de l'Enseignement qui a également répondu à la question concernant les questions générales. Son rapport indiquait les moyens de faire naître une époque nouvelle pour l'enseignement de la composition musicale, je crois que lorsque le peuple aura fait quelques heureux pas dans

l'enseignement musical il paraîtra des auteurs et des compositeurs capables de réformer la musique arabe.

Le Dr. Lachmann donne lecture d'une note française :

« La musique arabe traverse une crise. Beaucoup de musiciens et d'auditeurs sont rassasiés des formes traditionnelles. Ils pensent qu'une époque au cours de laquelle la vie s'est transformée dans tant d'autres domaines doit également se frayer en musique de nouvelles voies. De même que la science et la technique européennes furent prises comme modèle, ils croient devoir suivre l'Europe jusque dans son évolution musicale.

Mais cette opinion est basée sur une fausse conception du progrès. Il y a progrès en médecine, en hygiène, en technique. Dans ces différents domaines et dans bien d'autres, il faut adopter les meilleures manifestations, d'où qu'elles viennent. Une formule chimique est aussi juste en Egypte qu'en Europe, et il n'y a pas de raison pour la rejeter sous le prétexte qu'elle est étrangère. Mais l'art et surtout la musique ne peuvent pas être justes ou faux. Ils sont l'expression de l'âme d'un peuple. L'âme peut subir des changements, mais ces changements ne peuvent venir que du profond d'elle-même. Un peuple qui adopte la musique d'un autre peuple montre par là que son âme est morte.

Voici un exemple qui indique la fausse application par certains orientaux de l'idée de progrès en musique. Un Egyptien qui a voyagé en Europe m'a dit : « Nous sommes arriérés au point de vue de la technique vocale ; les voix des chanteurs européens ont une plus grande portée ; elles emplissent sans efforts une salle de trois mille personnes et elles dominent tout un orchestre ». Mais, pourrait-on répondre, se faire entendre d'un public nombreux n'est

pas une supériorité. Ce fait prouve simplement une différence sociale. En Europe aussi il existait probablement autrefois une technique vocale semblable à celle de l'Orient. Une des principales raisons qui ont entraîné la formation d'une technique nouvelle ne vient pas d'une transformation du goût, mais d'une démocratisation de l'art : il fallut désormais se faire entendre des foules.

Si la technique vocale de l'Orient est appelée à subir le même changement, c'est là un problème que l'avenir seul peut répondre. En tout cas, on ne saurait le considérer comme un progrès. Beaucoup de nuances délicates qui caractérisent le chant oriental disparaîtraient du même coup. Il en serait de même pour la musique instrumentale. C'est alors peut-être que le « Tanbour » avec sa sonorité intime serait mis à l'écart. Or, nous n'avons aucune raison de souhaiter sa disparition et encore moins d'y contribuer.

A d'autres égards également, la différence qui sépare la musique orientale de la musique européenne ne constitue pas un progrès pour cette dernière. Le chanteur occidental a une liberté d'exécution très restreinte parce que l'œuvre qu'il exécute est fixée d'une manière très nette par le compositeur. Cette relation entre l'exécutant et le compositeur a un fondement historique. Mais elle n'est pas un progrès en soi. Comme l'exécutant ne jouit que d'une faible initiative, on s'est habitué à considérer surtout en lui les moyens physiques : il n'est souvent qu'un acrobate du larynx. En Orient, les facultés de création et d'interprétation doivent être réunies dans le même musicien ; dans le « Taqsim » surtout, il doit faire preuve à la fois d'imagination et d'habileté technique. Si je comprends bien le goût oriental, on pardonnerait à un artiste



exigences de la musique orientale ; chaque instrumentiste a sa propre méthode et voilà pourquoi deux violons, par exemple, jouant ensemble un morceau ne peuvent pas produire l'effet esthétique désirable parce qu'ils n'ont pas le même coup d'archet.

La connaissance scientifique des musiciens est, en effet, très superficielle. La constitution théorique des modes et des rythmes qu'ils emploient leur est inconnue et, par conséquent, ils ne peuvent pas les analyser scientifiquement.

Mais il n'y a pas lieu de s'en étonner puisque l'échelle fondamentale d'une musique avec les 24 quarts de ton inégaux qu'elle emploie, n'est pas encore définitivement fixée par les artistes qui la cultivent et que la question de déterminer les rapports numériques qui se trouvaient entre les notes Dokah et Sikah d'un mode qui est le plus caractéristique de la musique arabe Bayati n'est pas résolue d'un commun accord.

Si on laisse dans son état actuel la culture musicale de l'Orient, il est tout naturel que la musique arabe ne cessera de continuer à suivre lentement sa voie traditionnelle d'après le goût et la fantaisie des praticiens que nous voyons de temps en temps entrer en scène ; mais il faut être sûr qu', dans ce cas, nous n'aurons jamais réussi à voir l'épanouissement de compositeurs, de virtuoses, de théoriciens, d'historiens, de critiques et de musicologues qui pourrions réaliser le développement tant désiré de la musique arabe en la faisant évoluer d'après les exigences du siècle où nous vivons.

Pour atteindre ce but, il n'y a qu'un moyen et ce moyen unique consiste à préparer une génération de jeunes musiciens armés à la fois des connaissances théoriques et pratiques de la technique musicale de l'Orient et de l'Occident.

L'attention de quelques-uns de mes honorables confrères se porte peut-être sur le fait que la question si discutée de la possibilité de l'harmonisation de la mélodie arabe ne figure point parmi les questions qui seront étudiées dans ce Congrès. A mon avis, c'est un geste tout à fait juste et raisonnable étant donné le cadre de notre Congrès. En effet, puisqu'on est généralement convaincu que la musique arabe perd beaucoup de son caractère original lorsqu'elle est jouée sur les instruments tempérés (système de douze demi-tons à l'octave), essayer de rechercher les moyens de lui adapter l'harmonie moderne, basée sur ce même système tempéré, serait évidemment illogique.

Le système tonal arabe est en effet tout à fait différent ; il comporte de nombreuses échelles tonales, alors que le système occidental ne dispose que de deux couleurs, celle du mode majeur, et celle du mode mineur.

Après cette petite digression, je reviens à la question si importante de la préparation d'une génération de jeunes musiciens et de musicologues qui traceront eux-mêmes la meilleure voie à suivre pour le développement d'une bonne musique arabe.

Pour atteindre ce but suprême, dont la réalisation ouvrira de nouveaux horizons à la musique arabe, l'organisation actuelle de l'Institut de la Musique Orientale doit être complétée. Au programme de cette institution, il faut ajouter :

- 1) Un cours de théorie physico-mathématique de la musique égyptienne.
- 2) Un cours de théorie comparée des musiques orientale et occidentale.
- 3) Un cours de théorie des modes et des rythmes.
- 4) Un cours de prosodie musicale appliquée à la langue et à la

musique arabe.

En outre, tous les élèves de cet Institut doivent posséder une connaissance à la fois théorique et pratique de la musique orientale.

Quant à l'enseignement de la musique dans les écoles du Royaume d'Egypte et dans celles du Proche-Orient musulman, il est d'une nécessité urgente de composer une méthode qui servira à l'enseignement de la musique dans ces pays.

Cette méthode ne doit pas être calquée sur les ouvrages similaires occidentaux, il faut qu'elle soit écrite suivant la théorie de la musique arabe.

L'enfant des pays de langue arabe qui suivra un cours de Solfège, selon la méthode européenne, ne sera jamais un bon musicien. C'est déjà l'opinion de M. le Baron d'Erlanger à laquelle je souscris de tout mon cœur. Cependant ma conscience me met dans l'obligation de déclarer que j'ai constaté avec mes vifs regrets qu'on se sert de méthodes européennes au Caire même.

Donc, il est très urgent que le Ministère de l'Instruction Publique d'Egypte fonde une Académie de Musique, composée de personnalités dont la compétence et l'autorité en matière de musique orientale soient universellement reconnues pour préparer tout d'abord cette méthode si nécessaire et enfin pour diriger et suivre continuellement le mouvement scientifique de la culture musicale en général de l'Egypte qui est sans contredit le centre musical du Proche-Orient musulman.

En outre, il est à souhaiter que l'Académie publie une revue mensuelle (en arabe et en français) qui contiendrait des études scientifiques, historiques et théoriques de ses membres et celles des musicologues de l'Orient et de l'Occident. La publication de cette revue permettra à l'Occident musical de suivre tout ce qui se passe

pendant au besoin des différentes époques.

Mais, si nous faisons une comparaison entre la musique arabe et sa sœur occidentale, nous serons obligés de reconnaître que celle-ci, quoi qu'elle soit basée sur les deux seuls modes, l'un majeur, l'autre mineur, possède une immense littérature, tandis que la musique arabe, malgré ses nombreuses échelles mélodiques d'une couleur très pittoresque et la diversité inépuisable de ses combinaisons rythmiques, a un répertoire relativement beaucoup moins nombreux et que l'état actuel de cette musique n'est pas encore arrivé au degré de perfectionnement qu'on est en droit d'attendre.

Si l'on se souvient que les anciens et même les modernes musiciens arabes ne se sont pas servis d'une écriture musicale pour noter leurs compositions, on peut facilement expliquer la cause de la perte de tant de mélodies dont il ne nous reste que les écrits des chroniqueurs.

Il est évident que si un certain système de notation était en usage chez les compositeurs arabes; au moins à partir du commencement du règne des Abbassides les Arabes auraient aujourd'hui une bibliothèque musicale d'une haute valeur, à la fois historique et scientifique.

Cependant, il n'y a aucune raison pour désespérer; car la tradition musicale a fait vivre constamment la mélodie antique arabe dans toute son originalité, de telle sorte que la pratique des modes les plus caractéristiques de la musique arabe est conservée avec leurs nuances les plus délicates.

D'ailleurs les musicologues s'accordent à reconnaître que la musique orientale, en général, et la musique arabe qui en est une branche très importante, se trouvent dans la situation d'une

mine dont les galeries ne sont pas encore exploitées.

Pourquoi ces galeries ne sont-elles pas exploitées comme il faut jusqu'à présent? Quelle est la cause véritable de ce retard dans la voie du progrès?

Si nous étudions sérieusement ces questions et si nous en trouvons les réponses justes, on peut être sûr que la question très intéressante qui figure au commencement du programme de ce Congrès aura trouvé sa résolution définitive.

J'essayerai donc, d'après mon point de vue, de chercher la meilleure voie qui nous conduira à faire évoluer la musique arabe.

Il est reconnu que la musique est à la fois une « langue », un « art », et une « science ».

1) Elle est avant tout une « langue », mais une langue qui est infiniment moins précise que le plus rudimentaire des idiomes quant à la détermination du sujet traité. En revanche, c'est une langue qui possède une intensité d'expression, une puissance d'émotion communicative, où ne saurait atteindre aucun langage parlé si parfait qu'il soit.

2) Elle est un « art », car elle est le produit de l'esprit humain, qui tend toujours à embellir, à poétiser et à idéaliser les matériaux qui lui sont fournis par la nature.

3) Elle est enfin une « science »; parce que, en dernière analyse, tous les éléments, tous les procédés qui concourent à la confection d'une œuvre musicale, viennent trouver leur explication et leur raison d'être dans les nombres et les combinaisons des nombres.

De la langue est né l'art qui ne pouvait exister sans elle et que la science vient à son tour expliquer, étayer en quelque sorte, en le guidant dans ses développements et l'empêchant parfois de s'égarer dans des voies dangereuses ou sans issue.

Voilà pourquoi on a dit qu'il n'y a pas d'art sans science et nous savons déjà que la race tout entière des maîtres occidentaux est là pour en témoigner.

Cette classification, que j'emprunte à l'excellent ouvrage de mon regretté ami A. Lavignac (*L'Education Musicale*), démontre bien que l'art et la science doivent dominer dans le domaine de la culture musicale d'un pays, et que ces deux phases, bien distinctes en apparence, sont nécessaires l'une à l'autre.

En effet, dans les pays d'Occident, ces doubles phases de la culture musicale vont de pair et c'est leur mutuel concours qui mène à la perfection.

Si nous jettons un coup d'œil sur les pays d'Orient nous constatons que l'art seul y domine c'est-à-dire que la musique est cultivée presque exclusivement dans le domaine pratique. On y voit des musiciens qui ne savent ni lire ni écrire la musique mais qui composent cependant des morceaux goûtés de tout le monde.

C'est en se familiarisant l'oreille aux formules mélodiques transmises par la tradition orale, en d'autres termes, en apprenant par cœur les compositions des anciens maîtres, qu'un beau jour on devient compositeur.

Si, depuis une trentaine d'années on voit des compositeurs capables de transcrire plus au moins fidèlement leurs propres compositions, cela n'est point suffisant et l'état actuel des connaissances théoriques des musiciens en Orient laisse beaucoup à désirer.

Il manque des méthodes pour chaque instrument; les différents joueurs d'instruments à archet ou à cordes pincées ne sont pas d'accord entre eux quant à la technique du jeu de leur instrument parce qu'il n'ont pas suivi des méthodes rédigées d'après les

# La Commission des Questions Générales

*Dans les précédents numéros, nous avons publié les rapports des grandes commissions du Congrès. Il ne reste plus que la Commission des Questions Générales. D'ailleurs, cette commission, contrairement aux autres commissions, n'a pas présenté un rapport général au Congrès ; mais elle a soumis la question à la séance plénière du dimanche, 3 Avril 1932, à laquelle ont pris part tous les membres du Congrès.*

*Nous donnons aujourd'hui le procès-verbal de cette séance, qui constitue un rapport général :*

La séance plénière est ouverte à 10 h. a.m., sous la présidence de M. le Baron Carra de Vaux. — Présents :

Prof. Hundemith.  
Prof. Dr. Von Hornbostel.  
Dr. Lachmann.  
Prof. Dr. Sachs.  
Prof. Dr. Weff.  
Prof. Dr. Wellesz.  
M. Salazar.  
M. Chantavoine.  
M. Chottin.  
Me. Hercher Clément.  
Me. Lavergne.  
M. Henry Rabaud.  
M. Philippe Stern.  
El Sayed Hassan Housni Abdel Wahab.  
Moh. Kamef Haggag Effendi.  
Dr. Farmer.  
Prof. Zampieri.  
Raouf Yakta Bey.  
Massoud Djemil Bey.  
Wadie Sabra Effendi.  
Mohamed Zaky Aly Bey.  
Dr. El Hefny.  
M. Cantoni.  
Ahmed Amin El-Dik Effendi.  
Emile Erian Effendi.  
Safar Aly Effendi.  
M. Costaki.  
Mohamed Fathy Effendi.

Mahmoud Aly Fadly Effendi.

Le Dr. E. Hefny, Secrétaire Général du Congrès de Musique, remplit les fonctions de Secrétaire.

**Le Président.** — La Commission des questions générales ne s'est pas réunie comme les autres commissions parce qu'elle a vu qu'elle ne pourrait pas présenter son rapport avant les autres commissions. Pour cette raison la Commission a jugé utile de s'associer à la dernière réunion du Congrès pour étudier la question suivante :

« Quelle serait la meilleure voie à suivre pour assurer le développement de la musique arabe et lui permettre de répondre à toutes les exigences de la musique en général, tout en gardant son caractère distinctif ? »

Je vois que cette question a été limitée et indiquée dans le programme du Congrès par la conservation de l'empreinte et les caractéristiques de la musique arabe.

Nous savons, par la lecture des rapports des autres commissions, quelles sont les caractéristiques spéciales de la musique arabe ; il nous est facile d'éviter les défauts qui entacheraient sa pureté. Nous devons également ajouter aux désirs

du Congrès concernant la création d'une Académie de musique, une organisation pour les concours et les distributions de prix. S.M. le Roi nous a exprimé Son désir ardent de conserver la pureté de la musique arabe en nous demandant de faire tout notre possible pour son progrès, étant donné que la musique est sublime, susceptible d'évoluer et digne d'être conservée pure et intacte.

Raouf Yekta Bey donne lecture d'une note française répondant à la question dont il s'agit :

« Quelle serait la meilleure voie à suivre pour faire évoluer la musique arabe ? »

Si, par le mot d'évolution, on entend les transformations successives d'un art, il va sans dire que la musique arabe comme la musique de chaque pays, n'a pas cessé, à travers les siècles, de suivre les phases de ces transformations dans son genre.

En effet, l'histoire de la musique arabe démontre bien que cette musique depuis son origine jusqu'à nos jours se transforme incessamment par une évolution lente mais logique suivant les progrès de la civilisation arabe et corres-

et lentes, dans le but de les porter au sommeil et il réussit si bien qu'il put se retirer sans qu'on ne l'eût aperçu.

Tout ceci nous donne, chers lecteurs et lectrices, une idée de l'influence considérable que peut exercer un bon musicien sur des auditeurs exaltés.

Cependant l'influence de la musique ne se borne pas seulement au genre humain, mais elle influe aussi sur certains animaux. On dit par exemple que les serpents aiment entendre la musique.

Un fait assez étrange est même raconté à propos des serpents et de la musique. Des touristes campaient dans une vallée au Canada, il y a de cela une centaine d'années. Ils furent tout à coup effrayés par la soudaine

apparition d'une vipère. Mais ils avaient avec eux un vieux guide qui savait jouer de la flûte et spontanément une idée géniale lui vint à l'esprit, il s'avança vers le reptile n'ayant d'autre arme que sa petite flûte sur laquelle il commença à jouer une douce cantilène. A la stupéfaction générale, on remarqua que la vipère qui s'était préparée pour le mordre, s'apaisait peu à peu, s'arrondit comme pour mieux écouter, et chaque fois que le guide cessait de jouer elle semblait revenir à sa fureur première. Finalement il s'avança devant elle tout en continuant à jouer et celle-ci se mit en mouvement derrière lui jusqu'à ce qu'il arriva loin du campement où il la laissa et se sauva.

La musique est souvent aussi

le miroir dans lequel se reflète l'état de civilisation du pays auquel elle appartient. De tous les temps elle a occupé un rang élevé chez les différentes nations soit de l'antiquité, du moyen âge, des temps modernes, ou du temps contemporain, car l'homme s'en est toujours servi pour exprimer ses sentiments de dévotion, de joie, de tristesse, en temps de paix comme en temps de guerre et l'on peut même dire que tous les hommes quelles que soit leurs conditions, se sont plus ou moins occupés de la Musique car elle est faite pour plaire à tous, aux savants comme aux ignorants, aux riches comme aux pauvres.

GEORGES AZIZ

Collège Khoronfish

# MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Le Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE : Alexandrie, No. 18, Rue Fouad Ier (Tél. 2305)

**PIANOS HOFMANN**  
**et**  
**RADIO TELEFUNKEN**

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:  
22, Avenue Reine Nafi  
Tél. 58439

Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



ABONNEMENT  
Pour l'Egypte: P.T. 60 par an  
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an

Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

No. 10

1ère Année.

1er Octobre 1935. P.T. 2.

## Essai sur la Musique et son influence

La musique est l'art de combiner les sons de manière à charmer l'oreille, à égayer ou à émouvoir l'âme. Les grands savants l'ont définie comme étant le langage sentimental des cœurs dont les notes sont les lettres et les tons sont les phrases. D'après cette considération, il résulte que l'échelle musicale joue le rôle de l'alphabet. Cette échelle musicale se compose de 7 notes superposées allant du grave à l'aigu et dont les intervalles sont inégaux.

Cet art s'occupe principalement de la composition des sons et de leur exécution soit par le chant soit sur les divers instruments de musique tels que la harpe, le piano, le violon, la mandoline, la guitare, le luth, la flûte, la clarinette, etc...

La musique a une grande influence sur les sentiments humains, sur le sens de l'ouïe et même sur le système nerveux puisque la médecine moderne l'emploie pour la guérison de certains cas nerveux. Elle est capable d'éveiller en nous les sentiments les plus doux, les plus forts, les plus variés, les plus tendres; elle engendre la joie, provoque les larmes, la colère, calme les nerfs, console l'affligé, amuse l'attristé, stupéfie l'enfant jusqu'à l'endormir, stimule le soldat sur les champs de batailles, satisfait, passionne, séduit, etc...

Il est dit d'Alexandre le Grand, que les airs de guerre, l'exaltaient tellement, qu'il semblait devenir fou. Par contre, il est cité dans la sainte Bible que le grand pro-

phète David apaisait la colère de Saül en jouant sur la harpe des airs doux et attendrissants. On remarque aussi que rien ne peut attirer l'attention d'une personne occupée, autant que l'audition d'un morceau de musique bien exécuté.

On raconte dans l'histoire de la musique arabe qu'un musicien nommé Aba-Nasr-El-Faraby demanda un jour à paraître avec son instrument devant le roi alors régnant. Lorsqu'il fut admis, il commença à jouer sur son luth des airs gais et fit des acrobaties si bizarres qu'il fit sourire le roi et son entourage. Puis il joua un autre genre de musique, une musique mélancolique et douce si bien qu'il les fit pleurer. Finalement il exécuta quelques pièces calmes



# الوسعي

لشاه الملك المعتمد الملك الناصر يوسف بن أيمن





حضرة صاحب اليتيمو الملكي "أمير الصعيدي"





الثمن ٢٠ ملها

## السنة الأولى

١٦ أكتوبر سنة ١٩٣٥



الکوسبئی

مَجْلَّةُ اِسْتِزْهَارِ  
تَعْدِيلِ نَصَبِ شَرِيعَةِ مَوَاقِفِ

لِسَانُ حَالِ الْمَعْدِي الْمَلِكِي لِلْمُوسِيقِي الْعَرَبِيَّةِ  
رَبِيعُ النَّمْرِ السَّمُولِ : دكتور محمود محمد طه

کتاب المحرز

أفِير الشباب  
حفظ السدغية

**الاشتراكات**

الطَّرَافَةُ

٥٠ قرشاً صاعداً داخل القطر المصري  
 ٨٠ " خارج " "  
 الاعانات تفضل عليها مع الادارة

٢٢ شارع المسكدة تازي - مصر  
تليفون رستم ٥٨٦٨٩  
المسؤول المتفرغ في ١٢ أغانى

يا أمير الشباب

للعلم غربتك ، وللوطن أوبتك ، وللأمة سلامتك ،  
وللمجد علاؤك ورفعتك ، والله علمك وسريرتك ، كتب  
الله لك السلامة ، ووجهك إلى الخير حينما كنت

أنت غصن من ذلك المنبت الزا

کی ونصل من ذلك الفولاذ  
رضی اللہ لك ما ارتضاه أبوك، فرجحت حلما، وأصبت  
رأيا وعزما . وجزلت حُكما وعلمًا ، وهل كنت إلا  
كأبيك وجدك ، نافذ البصيرة ، مطهر السريرة ، غرة  
الوطن وملأذ العشيرة

وإنّ امرأ في الفضل أشبه جدّه

ووالدہ الاوفیٰ لغیرہ ظلوم

في هذا العدد

أُصْبِرُ السَّابِ

حفظ الله غيبه

موسيقى الدولة الحديثة :

## الآلات الإحصائية

### الفرق الموسيقية

## الموسيقى في كلمات

الموسيقى • (سماعها • الحكيم عليها •  
الناثر بها )

كلوت بك والموسيقى  
صوت الخصيان

پتھوئن ، حیات و فن

## القسم الفرسي

يبحث في المقامات  
الملوك الموسيقيون  
الموسيقى في الحروف العربية  
مبادئ الموسيقى النظرية  
الالطاب الموسيقية  
الطيور تستقبل الصباح «نشيد»  
في عالم الموسيقى  
الإذاعة  
رواية الجلة  
مقطوعات موسيقية:  
بيري ادركس الطلا «موشح»

هرعت مصر ، يوم رحيلك . تسابق ركبك الميعون ، تستجلي فيه وضأة طلعتك ، ولمعان زهرتك ، وتلاؤ  
غرتك ، وشهد الله ، ما خرجت مصر تودعك ، فأنت منها في صميم لُبها ، وحبّة قلبها ، وضياء بصرها ، لم تغب  
ولن تغيب عن بالها ، وإن نأت الدار ، وبُعد المزار ، وإنما اجتمع أهل الوادى لينشروا على الدنيا كريم حبه  
لك ، وشديد تعلقهم بك ، وليعلنوا للناس في أقطار الأرض أنك أمل الوادى وساكنيه ، ومنية العصر ورجاء بنيه  
ستشهد لندن أم الأمراء العظام أميراً أنجبته مصر العظيمة من شجر لا يُخلف ثمره ، وماء لا يُخاف كدره ،  
صافى الغريزة ، نقى الحيزة ، تلالاً ، على صغره ، مخايل فضله ، وتجلي دلائل عقله ، شابه أباه فأحسن ما يحسنه  
من حب مصر ، ورعاية مصر ، وإنهاض مصر ، وإسعاد مصر

لا تعجبوا من عُلوّ همته      وَرِسْتِهِ في أوان مَنشأها  
إنّ النجوم التي تضيئ لنا      أصغرهما في العيون أعلاها

### يا أمير الشباب

النهضة الموسيقية . كانهضة الثقافة إطلاقاً ، جنى من غراس أهلك ، تطلعت اليها البلاد زمناً طويلاً ، وتشهتها  
جيلاً فجيلاً ، وقد لاقت المشقة في الرّغب فيها ، وذوقت الأمرين في تشهتها ، وهى قليلة الحيلة ، ضعيفة الحول ،  
حتى إذا تعهدتها الملك المصلح العظيم وآزرها ، استغلظت واستوت على سُوقها وآتت أُكْكَلَهَا . فتدوقها الناس  
علماً صادقاً ، وقناً شيقاً ، وتغار رائقاً

وهذه . الموسيقى ، التي تعز وتفخر بشرف التحدث اليك ، إنما هى إحدى سوابغ النعم التي أسبغها أبوك  
العظيم على الموسيقى - أهلها وحماها ، أنصارها وهواتها ، بل على كل ذى ذوق سليم ، وشعور كريم . وخلق  
قويم ، وتفكير مستقيم ، فهي لذلك تقدم ، باسم المعهد الملكى للموسيقى العربية والموسيقين جميعاً ، حُماة وهواة  
تحمل لسيد شباب العصر أطيب المتى وأزكى التحيات

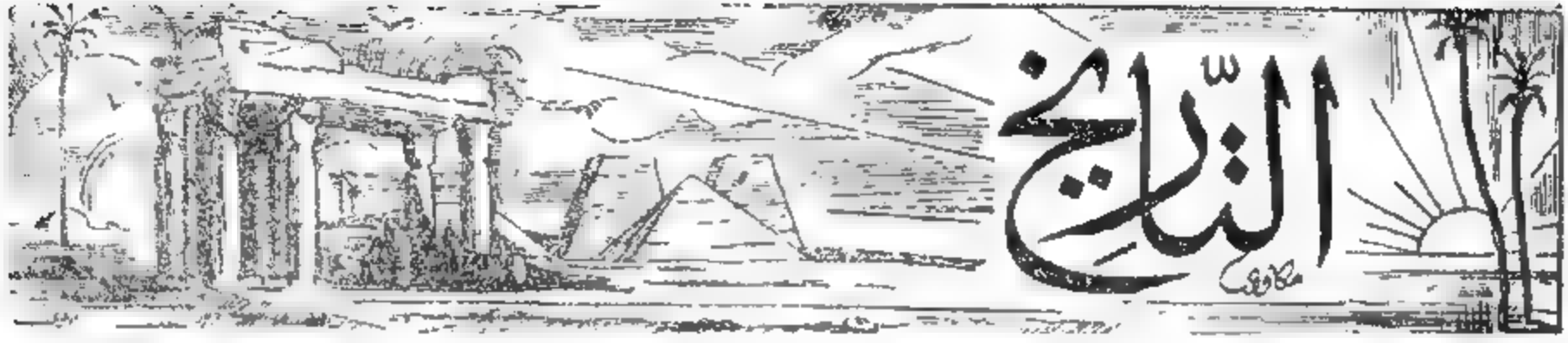
ولقد صاغ الموسيقيون من أوتار قلوبهم عوداً ينغمون عليه إحسان الملك وبنيه ، وأفضالهم على النيل وأهليه

ما زال تجرى على مصر حكومته      بالخير واليمن والأسعاد والنعم

### أيها الأمير

يرعاك الله ويحرسك ، وتحفظك عنايته وتؤنسك ، فى كف الله وستره ، زودك الله التقوى ووجهك إلى  
الخير حيثما كنت ، نستودع الله فيك ونستودعه منك . ،

وكثر محمود الممدل الحنفى



# موسيقى الدولة الحديثة

## الآلات الإيقاعية

### ١ - الصاجات

كان يوجد منها في مصر نوعان :

أ - نوع يشبه في شكله النوع الذي لا تزال الراقصات يستعملنه في مصر حتى اليوم .



وكان يصنع أول الأمر من الخشب . ثم صنع فيما بعد من النحاس والمعدن . ويتصل كل زوج منها بسير من الجلد يثبت بواسطة في الأصابع ، صورة ١ .

• صورة ١ من نقوش طيبة في الأسرة الثامنة عشرة . مقبرة امنمحت ،  
• لطاقة من الراقصات تستعمل إحداهن الصاجات  
وهي الراقصة الأولى من اليمين .

ب - والنوع الثاني كان أشبه شيء بشكل الحذاء .  
ويصنع من الخشب ، وقد ظهر في النقوش أن بهذا  
النوع من الصاجات ثقباً في جهات مختلفة منه يتخللها  
سير من الجلد ليربط وحدثي الزوج بعضهما بعض .  
• صورة ٢ •



• صورة ٢ الأرجل المصفقة ،  
محفوظة بالمتحف المصري بباريس

## ٢ - الكاسات

وهي أقرب شبه إلى الكاسات التي تستعمل في الموسيقى النحاسية في الوقت الحاضر ، وكان يستعمل منها نوع صغير قطره ١٣ سم ، وآخر كبير قطره ١٨ سم .

## ٣ - المقارع الصنجية

تلك صاجات أغلب ما كانت تصنع من الخشب ، ومن النحاس بعض الأحيان ، ولها مقبض تمسك منه . وكانت قريبة الشبه لما يسمى اليوم في مصر بالمقرعة « صورة ٣ » .



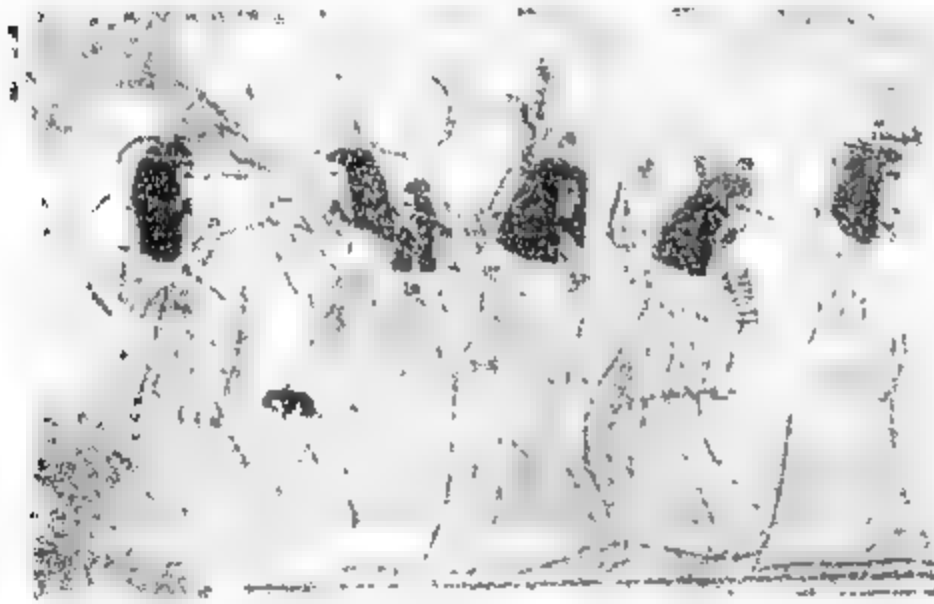
« صورة ٣ إحدى المقارع الصنجية محفوظة بالمتحف المصري بـ برلين »

## الطبول

وكانت تسمى باللغة المصرية القديمة « سر » ، وفي لغة العهد المتأخر « تب » ، وأهم ما استجد من الطبول في الدولة الحديثة :

## ١ - الدفوف

وكانت خاصة بالنساء يستعملنها في الرقص وهي متنوعة الأشكال « صورة ٤ » ، وأكثرها استعمالاً نوعان :



أ - الدف المستدير .

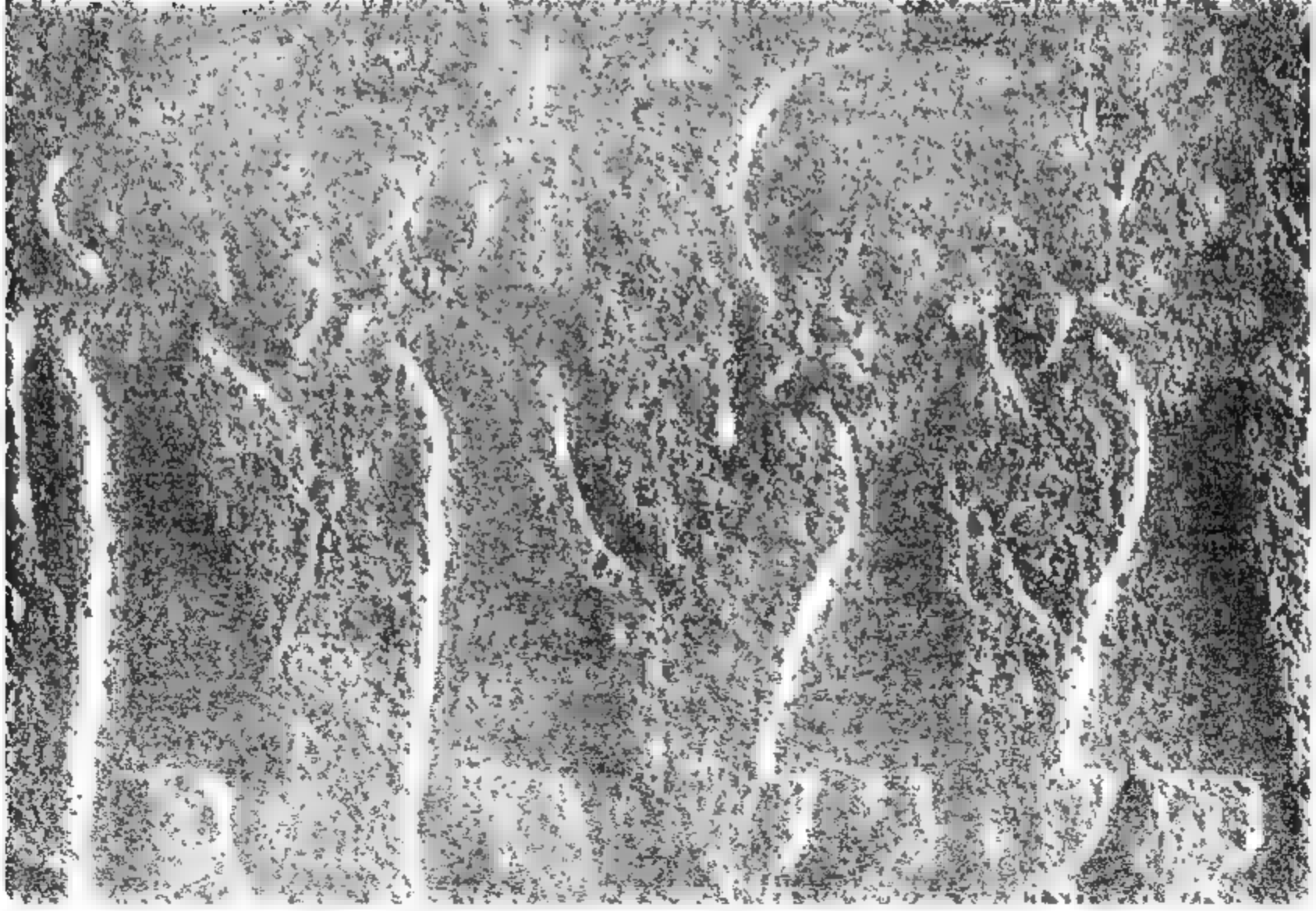
ب - والدف المستطيل .

فأما الدف المستدير ، فكان أكثر النوعين ذيوفاً ، وكان ذا إطار خشبي يبلغ عرضه ٥ سم ، وله وجهان من الرق يضرب عليهما وقطره ٣٠ سم تقريباً .

وقد وجد في العهد المتأخر

« صورة ٤ ضاربات بالطبول من نقوش الأسرة الثامنة عشرة »

• حوالي سنة ٨٠٠ ق . م ، نوع منه كبير الحجم كان يحمله رجل على كتفه ويدق على جانبيه  
رجل آخر • صورة • •



• صورة • •

وأما الدف المستطيل فكان أقل استعمالاً من النوع الأول ، وكان مشدود الأضلاع إلى الداخل  
إطاره خشبي أيضاً . ولم يعمر هذا النوع في مصر طويلاً إذ انقطع أثره في النقوش بعد الأسرة  
الثامنة عشرة ( وقد وجد عند العرب فيما بعد شبيه له ، وأطلقوا عليه اسم « المربع » نظراً  
لشكله ) .

## ٢ — الطبلية ، أو طبلية الباز

• انظر في صورة • العازقة الأولى من ناحية اليسار •

كان استعمال تلك الآلة وفقاً على النساء ، يستعملنها في الرقص . وهي طبلية صغيرة ، تماثل طبلية  
الباز المعروفة اليوم في مصر ، وكانت على شكل قرطاس غير متظم ، لونها أحمر قاتم ، وغشاء  
رقها أصفر فاتح . يقبض عليها باليد من نهايتها السفلى ، ويضرب عليها باليد الأخرى . وهي في  
لونها وشكلها أشبه شيء بقرع العوم ، ولذلك فالمرجح أنها كانت تصنع منه . وبما يزيد هذا الترجيح  
قوة أن هذه الآلة بنفسها لاتزال حتى اليوم موجودة في شرق افريقية وتصنع من القرع أيضاً .

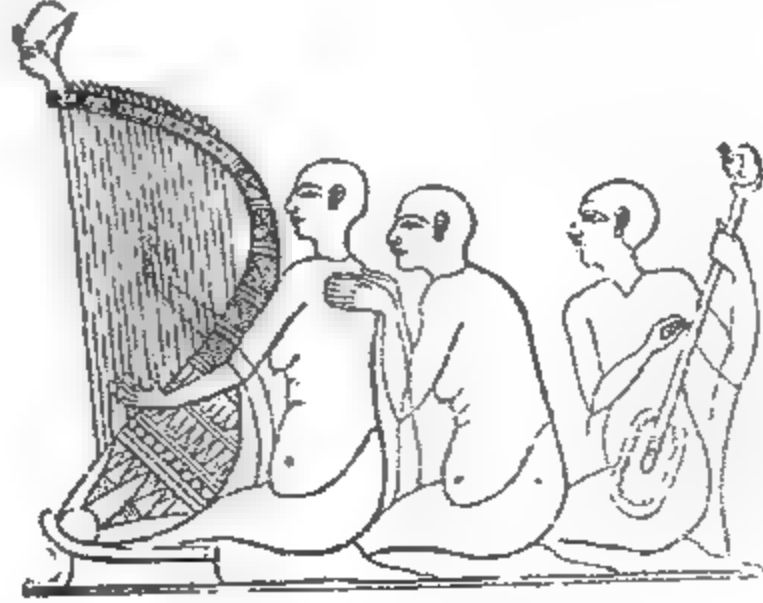
## الفرق الموسيقية

وإذ قد اتينا من عرض جميع أنواع الآلات الموسيقية الثلاثة : الآلات الوترية وآلات النفخ وآلات النقر في الدولة الحديثة ، فأنا استكمالا للبحث نذكر طرق تأليف الفرق الموسيقية في تلك الدولة ، والحال التي كانت تستخدم فيها تلك الآلات على اختلافها ، وطريقة تجانسها بعضها مع بعض . ذكرنا عند الحديث عن هذا الموضوع في الدولة القديمة أن تلك الدولة اتخذت في تكوين فرقها الموسيقية نظاما معينا ، إذ كان يتوافر في فرقها دائما ثلاثة عناصر أساسية هي : المكنى ، والمزمار ، والصنج ، والمزمار بالناى .

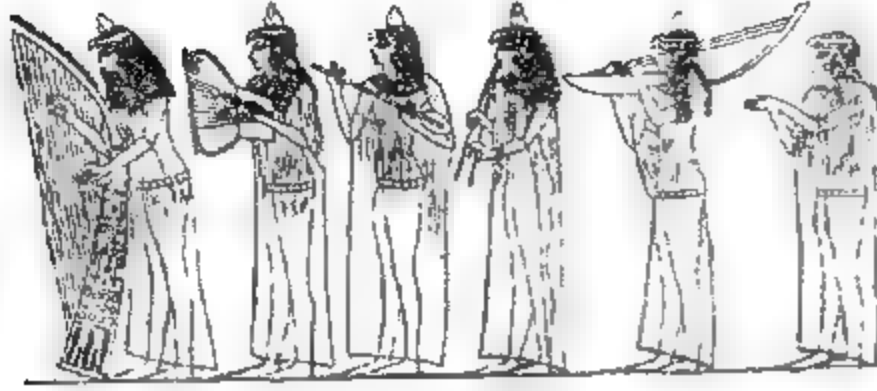
أما الدولة الحديثة فقد توسعت في تأليف الفرق فألفت منها فرقاً مختلفة التجانس ، يغلب فيها توافر آلات الصنج والطنبور والمزمار المزدوج ، والتصفيق أحيانا .

وإليك بضع أمثلة من هذه الفرق :

صورة ٦ : وهي تمثل عازقة بالصنج وعازقة بالطنبور ومصفقة بالدين .



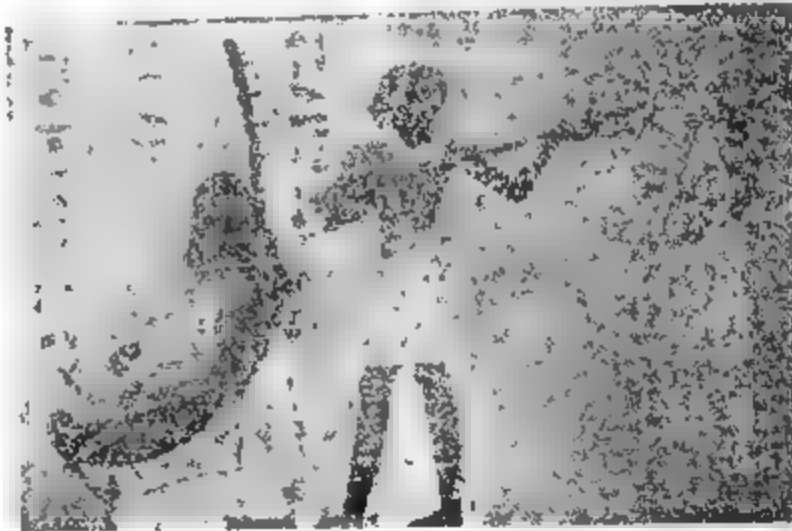
صورة ٦



صورة ٧

صورة ٧ : وهي تمثل عازقة بالصنج ، وعازقة بالكنازة ، وعازقة بالطنبور ، وعازقة بالمزمار المزدوج ، وعازقة بالصنج الكنى ، ومصفقة .

صورة ٨ : وهي تمثل عازقة بالصنج ذى الحامل ، وعازقة بالطنبور ، وعازقة بالمزمار المزدوج .

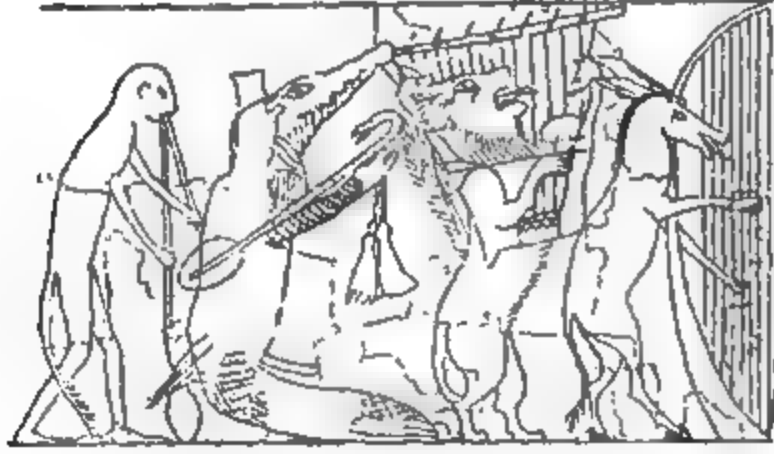


صورة ٨

صورة ٩ : وهي تمثل عازقة بالزمار  
المزدوج ، ومصفقة ، وعازقة بالصنج ،  
وعازقتين بالطنبور .



صورة ٩



صورة ١٠

صورة ١٠ : وهي تمثل الموسيقى على  
لسان الحيوانات ، وفيها عازف بالزمار  
المزدوج ، وعازف بالطنبور ، وعازف  
بالكنارة ، وعازف بالصنج .

وأحسب حضرات القراء قد تبنوا من هذا البحث في تأليف الفرق الموسيقية وتعددتها ، مدى  
ما كانت عليه المدنية الموسيقية المصرية في الدولة الحديثة ، ومقدار ما كان يندل في سيلها من  
العناية وصدق الخدمة والرعاية .

وما كان ذلك حباً في اللهو ، أو ميلاً للهوى . ولكنهم كانوا يعتقدون ، كما يعتقد الآن أكثر  
الأمم تمدناً . إن الموسيقى من عناصر الحياة ومن الأجرام في حق النفس التهاون فيها أو التراخي  
في نواحيها .





# الموسيقى في كلمات

الموسيقى في طبيعة الناس وفطرتهم ، فلو حاولوا أن  
يكونوا بمعزل عنها ، لقصرت طبيعتهم وردتهم إليها .  
بوبيتوس

لأن تبذل الجهد في تأدية المقطوعات الخفيفة أداء حلواً  
متقناً ، خير من إتقانه في تأدية المقطوعات الصعبة أداء قليل  
الحلاوة نصف متقن .  
شومان

لا تتراخ في العزف حتى ولو سكنت منفرداً ، وضع  
نصب عينك كأن أستاذاً يسمعك .  
شومان

العزف بالآلات من حركات الأصابع ، والتوقيع بها من  
حركات النفس . ومعظم ما نسمعه اليوم من الصنف الأول .  
روبنشتين

العنصر الفرد الذي تدين له الموسيقى بوجودها هو الصوت  
الإنساني ، وإنه لأقدم عناصرها وأشجأها حلاوة .  
فاجنار

يجب أن نسمع الموسيقى عن قرب ، فإن البعد يخلع عنها  
نوب الجاذبية والتأثير . وهل يسر المرء أن يتحدث إلى  
أكثر الناس لباقة وعقلا وبينهما ثلاثون خطوة ؟  
برليوز

عبقرية الفنان تتجلى في كشفه عن أخطائه ، وشجاعته في  
قبولها ، وقدرته على إصلاحها .  
كاروزو

الموسيقى المرحّة خير دواء للخيال الخاطيء .  
شاكسبير

الموسيقى شعر الهواء .  
جين باول

ليست الموسيقى وقفا على الفنانين ، إنما هي في أرواح  
الناس جميعاً .  
هاويتمان

تعلموا الفنون الجميلة ، ولن يكون في العالم بعد ذلك ختل  
ولا تلصص .  
لاوتسي

الرجل الذي لا تكمن فيه الموسيقى ، ولا تحركه النغبات  
الحلوة ، رجل كز (١) خزون ، حركات نفسه مظلمة كالليل ،  
وشهواته سوداء كالأرض ، ومثل هذا الرجل لا يوثق به .  
شاكسبير

الموسيقى جذر جميع الفنون الأخرى .  
كلايست

حيث توجد الموسيقى تمتنع الشرور .  
سرفانتس

# أدب الموسيقى وفلسفتها

## الموسيقى

سماعها ، الحكم عليها ، التأثير بها

و « فاجنار » ، وقد وصمه الناس بالجهل الموسيقى ،  
و « ريشارد شتراوس » ، وقد جرده قومه من الاستعداد  
الموسيقى ، ثم دارت الأيام فاذا هم في صدور أعلام هذا  
الفن ، وهامات أبطاله الخالدين .

ومن عجب أن يطّوع الغرور لأدعياء الموسيقى من  
المعاصرين ، كلما عيوا وأزرى عليهم ، أنهم عباقرة  
لا يقوى جيلهم على تفهم موسيقاهم لأنها تعلو مداركهم ،  
متخذين ما أسلفناه من فساد حكم الناس ، في بعض الأحيان ،  
على موسيقى النوابغ الخالدين ، سناداً لهم وتسكته يسترون  
بها ادعائهم المفضوح — هؤلاء الأجناس المغرورة بلاء  
كل عصر وجيل .

قد تنجح بعض المقطوعات الموسيقية عديمة القيمة ،  
وقد تنتشر وتذاع في الأوساط ، فلا يكون الفضل في  
ذلك لما احتوته من فن جذاب ونغم يلفت النفوس ،  
إنما يرجع انتشارها بين الناس إلى مهارة الدعاية لها ،  
والضجة التي تقوم عادة حولها .

ليس من اليسير أن تهدي إلى الحق وسط هذه

الموسيقى ، كغيرها من المسموعات ، طريقها الأذن ،  
فهل تقف عند السمع ، ولا تتخطى حاسته ، وما يتأثر  
به جهازها حين يتلقى الأصوات ؟

قد يكون ذلك حقاً في كثير من الألحان العصرية  
التي يعجزها أن تعدو الأذن ، ولا تصل إلى الشعور ، فبقى  
شيئاً مسموعاً ينتهي أثره بانتهاء أدائه . وسبب ذلك أن كثيراً  
من ملحنى هذا العصر لا يراعون في تواليهم ما يتطلبه  
الشعور الأنساني ولا يحسون في موسيقاهم الذوق الفني ،  
زعماء أنهم ما داموا متمشين مع القواعد الصحيحة للنظريات  
الموسيقية فألحانهم طيبة لا غبار عليها . وهذه حال ،  
أكثر ما يشعر بسوئها ذوو الاستعداد الموسيقي  
الموهوبون ، سيما من تهذب منهم تهذيباً موسيقياً .

أثبت التاريخ أن الناس ، في بعض العصور والأجيال ،  
أخطأوا الحكم على موسيقى النوابغ من معاصريهم  
الموسيقين ، ثم أظهرت الأيام فيما بعد فساد حكمهم  
فأكبروهم وضمنوا لهم بقاء الذكر وطيب الخلود . فهذا  
« شومان » ، حارب معاصروه مؤلفاته « السيمفونية » ،

الاعاصير ، وأن ترسم للناس طريق الارشاد إلى تينته ،  
فان الناس في هذا العصر تتنازع مشاعرهم عوامل نفسية ،  
ومؤثرات كثيراً ما تتجافى بهم عن الصواب وتنبو بهم  
عن اتباعه . وليست صعوبة هذا الامر مقصورة في  
هواة الموسيقى ومحبيها ، بل قد تعداها إلى محترفي هذا  
الفن أنفسهم .

هنا يقوم اعتراض جديد ، إذا كان الذوق الفني  
يتغير إلى هذا الحد ، والفن يتطور تبعاً له على نحو  
ما نرى ، ويتمشى مع الذوق الانساني ويختلف باختلافه ،  
فكيف نعلل إذا دوام استساغة القرون المتوالية لموسيقى  
الذابنين من الأولين أمثال : باخ ، وموزار ، وبيتهوفن ،  
وغيرهم ممن لا تزال موسيقاهم خالدة تفعل في النفوس في  
كل عصر كأنما هي قد وضعت خصيصاً لأهل هذا  
العصر .

هنا يتدخل التاريخ الموسيقى مجيئاً على هذا  
الاعتراض ، فيضع لنا في ذلك قاعدة لا تحيد عن  
الصواب وهي :

كل نتاج فني يعمر طريقه وتعاقب عليه السنين  
وهو لا يزال فنياً يعمر سامعه في كل عصر فهو نتاج  
صحيح فني

ولنخرج من هذا البحث قليلاً إلى سواه لنرى الامر  
على ضوء آخر قد يكون أسهل إدراكاً . ذلك أنه إذا  
قال لك أحد الناس إنني أفضل قراءة الروايات البوليسية  
على شعر بشار بن برد مثلاً ، وأبي العتاهية ، وجريز  
وغيرهم من الأقدمين ، فأنتك ، ولا ريب ، تحكم عليه  
بضعف ثقافته الأدبية . وتكون في حكمك هذا محقاً  
يتفق معك فيه الناس قاطبة وما ذلك إلا لأن فن هؤلاء

الشعراء عمر طوال هذه القرون ولا يزال فنياً ، فهم  
أعلام في كل عصر من العصور على اختلاف مذاهب  
الشعوب العربية وأذواقها . بل هناك من شعراء الشرق  
من اشترك الشرق والغرب في تمجيدهم ، وتخليد قهم ،  
أمثال : عمر الخيام ، والفردوسي .

كما أن الشرق اشترك مع الغرب في تمجيد الكثير  
من شعرائه أمثال شاكسبير ، وجيتا ، ودانتى ، وغيرهم ممن  
يعتبرون ملوك الفن في سائر الأقطار وعند أهل مختلف  
اللغات .

مثل هذا الذي يفضل قراءة رواية بوليسية على قراءة  
أولئك الشعراء ، لا نجد عناء في الحكم على ثقافته الأدبية  
وأنها ضئيلة لا تمكنه من استساغة الأدب العالي فتتحدّر  
به إلى كل حين خفيف .

وكذلك الحال تماماً في الموسيقى . قد يفضل لك  
أحد الناس أبسط الأهازيج ( الطقاطيق ) العصرية  
المموجة على الموسيقى القديمة القيمة أمثال ألحان عبده  
الحامولي وعثمان وغيرهما ، كما قد يفضل لك بعضهم  
ألحان الرقص الاوربي ، من طانجو ، وفوكستروت ،  
وكاريوكا على الموسيقى الكلاسيك ، موسيقى باخ وموزار  
وبيتهوفن . ويكون إعجابه بهذا النوع المصري البسيط  
أبلغ بكثير من إعجابه بهذا النوع الفني القديم ، وشعوره  
هذا طبيعي ، وحقيقي ، لا كلمة فيه ، ولا تصنع . مثل  
هذا لا يهتم بسوء النية وفساد القصد وإنما أصدق ما ينطبق  
عليه من الوصف أنه خارج عن دائرة الموسيقيين ، بعيد  
عن ذوى الاستعداد الموسيقي .

كذلك يسرى هذا الحكم تماماً على الذين يرون في  
الجراموفون وفي الراديو وفي غيرها من آلات الموسيقى  
الميكانيكية ما يقوم تماماً مقام المغنين أنفسهم ، يستغنى بها

إدراك كنه هذا التأثير ، وعرفنا كيف نحدده ونحصره ،  
وأدركنا سر ما تركه فينا قطعة معينة من الشعور بالآلم  
وأخرى من الشعور بالسرور ، إذن لقضى الأمر وتلاشت  
الفنون وتعين طريق التأليف . وأصبح محصوراً في قواعد  
موضوعة ميكانيكية ، وتلاشت موهبة الإبداع ، تلك الموهبة  
الحرّة التي لا يحدها شيء ولا يقف في طريقها حائل .

## الجزء الأول

### من كتاب

# دراسة الفنّان

### تأليف الأستاذ

دكتور محمود إسماعيل الجفني

مفتش الموسيقى بوزارة المعارف بالعموم

ومراقب مدرسة المعهد

مُصنّف في رضى ربك

رئيس المعهد الملكي

للموسيقى العربية

الفناء كله عن سماع الموسيقيين عن قرب . قد يكون هذا  
الصنف من الناس ذوي قلوب طيبة وقد يكون خيراً ، إلا  
أن المحقق أن هؤلاء الناس ليسوا من الموسيقي في شيء ،  
وإذا أردت التساهل معهم في التعبير فقل إنهم من أسوأ  
نحبي الموسيقى استعداداً

إذن لا يستوى الناس في سماع الموسيقى ، وإن كان  
طريق السماع واحداً ، هو حاسة السمع . ذلك لأن  
الاحساس بالموسيقى لا يقف عند تأثر الأذن بوقع  
الأصوات فيها إنما يتوقف على إحساس المرء وشعوره . ولو  
أن الناس اتفقوا في مشاعرهم ، كما يتفقون في تلقيهم  
الأصوات بواسطة حاسة السمع التي هي في الجميع سواء  
إذن لكان أثر الموسيقى فيهم واحداً . وليس أدل على ذلك  
من اتفاق جميع الناس على كراهية الحركات العنيفة التي قد  
تفاجأ بها أثناء مرور سيارة أو قاطرة أو دوى مدفع أو  
ما شاكل هذا ، ذلك لأننا جميعاً في مثل هذه الأحوال  
تتفق في السماع وفي الاحساس

وإذن فالتأثر بالموسيقى لا يُحدّد بسماع الأصوات بطريق  
الأذن ، بل هو متعلق كذلك بظاهرة أخرى ، تلك الظاهرة  
تصل بعاملين أحدهما يمكن تفسيره وتعريفه ، ذلك هو  
المنطق الصحيح ، الذي يتوافر دائماً في الموسيقى الصحيحة ،  
إذ الخطأ في الموسيقى خطأ في المنطق . والعامل الثاني لا يمكن  
تفسيره ، وهو المتعلق بالشعور والاحساس ، والمحرك في  
النفس لقواها المختلفة من السرور ، والحزن ، والخوف  
وغيرها بما لا يمكن تحديده ، أو معرفة كنهه ، وهذا الأخير  
هو سر الفنون الجميلة على الإطلاق والموسيقى بوجه خاص  
بل ذلك هو نعمة تلك الفنون على الناس ، إذ لو استطعنا

بطلب من إدارة المعهد بشارع الملكة نازلي بمصر

# كلوت بك والموسيقى

الطبيب العالم ، والجراح البارع الدكتور أ. ب. كلوت بك ، شغل وظيفة المفتش العام للمصلحة الطبية الملكية والعسكرية بالقطر المصري ، وكان رئيساً لمجلس الصحة بمصر في عهد رأس الأسرة العلوية مصلح مصر الأكبر محمد علي باشا

كان ، فوق تفضله في علوم الطب ، عالماً مؤرخاً قديراً ، ألف كتاباً قيمياً شاملاً في وصف مصر بعد أن أقام بين ربوعها خمسة عشر عاماً ، تفصّل فيها أحوال أهلها وعاداتهم وقش طويلاً عن استعدادهم وعبقريتهم ، وشهد كتفرج كل ما أدخل فيها من المستحدثات

وقد تولى قتل ذلك الكتاب إلى اللغة العربية ، في أسلوب جزل مبين ، الأستاذ الأكبر محمد مسعود بك ، فرأت الموسيقى ، أن تحف قراءها ببذة مما صورته ذلك العالم عن الموسيقى في ذلك العصر إيتينوا وجهها من وجوه الحياة الفنية فيه

وما دمت قد عرضنا لهذا الأمر فانا سنوالى التحدث عنه لغير كلوت بك من مؤرخي ذلك العصر حتى نستوفيه ، ونريح القراء من عناء البحث فيه .

## الموسيقى العربية

يميل المصريون ميلاً شديداً إلى الموسيقى ولكنهم يرون أنه مما لا يليق برجل الجد والعمل أن ينحصر بعض وقته لدرسها والتدرب عليها . ولكنهم لميلهم الغريزي لها تراهم جميعاً من رجال ونساء وأطفال يتلهون بها في أوقات فراغهم أو أثناء ممارستهم لأعمالهم وبلغ من شدة ميلهم إليها أنهم يعلمون في المدارس ترتيل الآيات القرآنية بانغام محدودة وأوزان معينة

ومعلوم أن العرب تلقوا عن الأقدمين ما قرروه من القواعد والأساليب في الموسيقى وزادوا عليه زيادة كبيرة ولم يطلقوا على هذا الفن اسماً من ألفاظ لغتهم بل احتفظوا للدلالة على أصله اليوناني بلفظ الموسيقى الذي ما برحوا يسمونه به حتى الآن

وقد لوحظ أنهم أخذوا عن الهنود والفرس جملة من

الاصطلاحات الفنية في الموسيقى كما لوحظ أن بين الأغاني العامة في مصر والأغاني الشائعة في اسبانيا مشابهة في كثير منها . ذلك لأن العرب احتلوا البلاد الاسبانية زمناً طويلاً فكانت تلك الأغاني الشبيهة بالأغاني المصرية بعض ما تركوه من آثارهم قبل رحيلهم عنها . والعرب هم الذين اخترعوا الطبل والأرغن . أما الموسيقى المصرية الحالية فلم تكن إلا فناً من الموسيقى العربية طرأ عليه الفساد . وهي تمتاز بتقسيم الصوت إلى أقسام والأقسام إلى أجزاء صغيرة ، كما تمتاز باختلاف مقامها عن مقام الموسيقى الافرنجية ، ولا سيما من جهة عدم وجود المفاتيح فيها بالمرّة ( لعله يعنى خلوها من تعدد الأصوات ) . ومع هذا فإن العرب يصمون تقسيمنا لمقام الصوت بوسمة النقص والعيب ويحللونه هم إلى أثلاث وأرباع وأثمان . وهذه المسافات من الصغر والدقة بحيث يتعذر على السمع تقديرها . ولدقة تدرج هذا التقسيم يتعذر بل يستحيل على الأوربيين تقليد الموسيقى

المصرية ، وإن يكن أهل البلاد يدرّسونها ويلتقطونها بسهولة تامة

والأوربيون إذا سمعوا الموسيقى العربية ، لا يشغرون بشيء غير ذلك الشعور الذى يبعث فى نفوسهم الحزن والشجوى على أن اتصافها بهذا الوصف الخاص ، مضافا إليه بساطة الأنغام التى تتألف من مقامات صغيرة العدد جداً ، للدلالة على بضعة أسطر من الغناء ، يعطيها فى الغالب حلاوة تستهوى الأسماع . ومهما يكن من آراء الغربيين فى محاسن الموسيقى العربية أو مقابحها ، فمن المجمع عليه الاعتراف بما فى أصوات المؤذنين من خصائص الجمال والجلال . أثناء دعوتهم الناس من أعلى المآذن إلى أداء الصلاة .

أما المصريون فسرّيعوا التأثير بأصوات المطربين منهم بالأغاني والأناشيد وهم يشجعونهم على الإحسان ويستفزونهم إلى الأجادة بما يوجهونه إليهم من عبارات الاستحسان والتحريض التى يعبرون بها عن شعورهم ، إذ يصيحون بلفظ الجلالة قائلين : الله ، كلما بلغ الطرب بهم قصاره ، فكأنهم يقصدون بإيراد ذلك اللفظ المعنى الآتى مقدراً : أحسنت أحسن الله إليك ، أو : صوتك رخييم حفظ الله صوتك ،

#### استعداد المصريين لسماع الموسيقى

يميل المصريون إلى سماع الموسيقى منذ قديم الزمان ، وما برح هذا الاستعداد الفطرى باقياً فيهم حتى الآن ، فانسجام الأنغام واتزانها وضبط قوافيها سليقة فيهم ، حتى أنك ترى الناس إذا أرادوا التعاون على أداء عمل ، قاموا به على أحسن ما يراى بفضل ذلك الاستعداد الفطرى الذى ينظم حركاتهم أثناء عملهم فيعاونهم نظامهم على أدائه مع الاتقان والسرعة ، ويتمكنون فى الأعمال التى يستدعى أداؤها اشتراك الأيدي العاملة اشتراكاً مقروناً بالأجاء المنظم ، من الحصول على هذا الأجاء بالتغنى بصوت واحد .

ولبعض الصناعات عندهم أغان خاصة يقصد بالتغنى بها التعاون على إنجازها بالسرعة والدقة ، فللراكية أغانيهم وأناشيدهم التى إذا تغنوا بها وأنشدوها مهدت لهم القيام بمهمة جر المراكب بالليان فى الأوقات التى لا تكون فيها الرياح موافقة ، وللسقاين من هذه الأغاني والأناشيد ما يساعدهم على ملء قربهم بالماء وحملها وتقرينها . وهكذا بالنسبة لكل صنعة وحرقة ، وإذا تذكرنا أن بعض شعراء الأعصر القديمة مثل ( إيشيل ) و ( مارسيال ) و ( أوفيدس ) قد استرسلوا فى وصف محاسن الأغاني النيلية ، استطعنا أن نسلم ، على سبيل الترجيح ، بأن الأغاني التى ما برح نوتة نهر النيل يتغنون بها أثناء تسييرهم السفن فيه ، هى عين الأغاني التى كانت صفتها ترجعان صداها قبل بضعة ألوف من السنين ، ولكل طبقة من الأمة أغانيها الخاصة بها . أما أغاني طبقة العلماء فتستروح منها رائحة الجد والوقار والشدة ، لأن أغاني الغرام وأناشيد الحب والهبام لا توافق بالطبع أمزجتهم ولا تتفق مع هيتهم وكرامة مركزهم .

#### الآلات الموسيقية عند المصريين

لدى المصريين آلات موسيقية كثيرة خاصة بهم هى من أبسط ما عرف من الآلات وأوقعها للحالة الفطرية ، نذكر منها الطبل البلدى وهو من النحاس ويشبه المرجل ( الدست ) غطيت فتحته بالرق ، والقاقير وتستعمل فى الموكب ، والكاسات وتستعمل فيها أيضاً ، ثم الصنوج ( الساجات ) وهى أشبه شئ بكاسات صغيرة من النحاس توقع الراقصات عليها حركات رقصهن ، والدف ، الطار ، ويشبه طبل البشكنس ، والدربكة وهى شكل مخروطى الشكل ينتهى بأنوبة مجوفة . وتمسك بأحدى اليدين بينا تدق اليد الأخرى على الرق الممدودة فوق فتحتها ، وبالجملة

فشكلها يشبه شكل القمع الكبير ، وهى كثيرة الشبوع  
فى القطر المصرى ، والمصريون يستخرجون منها أصوات  
مقبولة فى السمع ويمزجون أنغامها مزجا غريبا .

ومن آلاتهم الموسيقية الهوائية الناي والصفارة  
والزمارة التى يميل نوتية النيل إلى الزمر بها .

أما الآلات الوترية فأبسطها تلك الآلة ذات الوتر  
الواحد المعروفة بالربابة ، وهى التى يوقع المحدثون  
والشعراء عليها أنغامهم أثناء روايتهم للقصص . والربابة  
آلة جديرة بالذكر فأنها عبارة عن كنجة لا تجويف لها  
يستخرج المصريون منها أنغاما شجية يخيل لسامعها أنها  
أصوات بشرية ، واستخراج الأصوات منها بواسطة  
القوس . والآلات الأخرى التى من هذا القليل هى  
الكنجة وهى ذات وترين يتألف كلاهما من أكثر من  
خمسين شعرة من شعر الخيل منضمة إلى بعضها ، إذ أن  
تجويفها عبارة عن ثلاثة أرباع جوزة هند مثقوبة بثقوب  
صغيرة ، والقيثارة الخبشية وتشبه العود القديم ، والقانون ،  
والعود وهو قيثارة ذات سبعة أوتار تهتز بفعل ريشة  
تمسك باليد .

#### المغنون المصريون

المغنون الذين صناعتهم الغناء يسمون بالآلاتية ، مفردة  
آلاتى ، وتتألف منهم فى مصر طبقة محتقرة فاسدة الأخلاق ،  
إذا جرى بهم إلى أحد منازل الخاصة تقاضوا أجراً لا يتجاوز  
ما يعدل ثلاثة فرنكات إلى أربعة عن الليلة الواحدة ،  
والمدعوون لسماعهم ينفقون عليهم عادة ، من محض كرمهم ،  
شبتاً من المال يضاف إلى تلك الأجرة الزهيدة ، وتقدم  
إليهم أنشاء الغناء المشروبات الخمرية كالعرق وغيره وهم  
يفرطون فى شربها إذ يحدث أحيانا وقد لعبت الخمر بعقولهم  
أن يفقدوا رشدهم ويسقطوا على الأرض .

وفى مصر مغنيات يسمين بالعوامل ، مفردة عالمة ، وهى  
كلية أطلقها الأوريون على جميع الراقصات من غير تمييز  
ولا استثناء ، مع أنه ليس فى هذا الإطلاق شيء من  
الصواب ، ويقدر المصريون كثيراً مهارة العوامل وحذقن  
فى صناعتهن ، واعتاد نساء الأغنياء أن يأتين بهن إلى  
داخل حرمهن ليسمعوهن أغانيهن المقترنة بدقات الطار  
والدربكة ، بينا يكون رب المنزل وأصدقاؤه من المدعوين  
مجمعين بصحن الدار ليشنفوا أسماعهم بتلك الأنغام ، والعوامل  
الشهيرات بالحذق والبراعة فى صناعتهن تدفع لهن الأجور  
العالية وتقدم الهدايا النفيسة .

وأغاني العوامل شديدة التشابه والتجانس لاتلبث الأذن  
أن تمل لهذا السبب سماعها ، ومن هذا الوجه لا محل للمقارنة  
بينهن ومغنياتنا اللاتى يمتزن برخامة الصوت ونعومته ورنينه .  
ومن المغنين من لا خلاف فى جمال أصواتهم وحسنها ،  
وهم يتوخون من مقامات الصوت ، الجهر الصكروانى  
وبالجملة الأصوات الحادة ، حتى تراهم وقد انتفخت أوداجهم  
لهذا الغرض وتكلفوا ما فوق طاقتهم للحفاظ على المقامات  
العالية من الصوت أطول ما استطاعوا من الزمن ، وهيتهم  
فى هذه الحالة لمن أغرب ما تقع عليه الابصار ، لأنهم  
عقب هذا الاتفاخ يطرقون برؤوسهم ويضعون أصابعهم  
فى آذانهم ويحيطونها بتجويف كفوفهم ويخرجون الأصوات  
من حلقهم بأقصى مجهودهم .

#### الموسيقى الأوربية فى الجيصة المصرى

لما تم تنظيم الجيش المصرى وكانت الحكومة المصرية  
تعلم أن لكل أورطة فى الجيوش الأوربية موسيقى خاصة  
بها ، أرادت هذه الحكومة أن لا تكون من هذه الجهة  
دون غيرها من حكومات الغرب فاستدعت إلى مصر طائفة  
من الموسيقيين الفرنسيين عهدت رياستها إلى مؤلف حاذق

من مشاهير المؤلفين الأسبانيين في الفنون الموسيقية ، فأنشأ هذا الأستاذ بيلدة الخانقاه ، حيث كان ميدان تعليم الجيش وأركان الحرب ، معهداً للموسيقى ، جمع بين جدرانها مائة تلميذ ، فتعلم هؤلاء الطلبة الموسيقى الأوربية الصوتية ، وتدربوا على الضرب بالآلات ، وكما أنهم استعاروا منا آلاتنا الموسيقية ، كذلك أخذوا عنا أدوارنا الحربية وأغانينا العسكرية .

وفي هذا المقام لا يسعني إلا الاعتراف بأنني بالرغم من سروري واغتيابي لسماع أنغامنا الوطنية وأناشيدنا العسكرية ترددها الأجواء على مقتضى إيقاع تلك الأنغام والأناشيد ، إلى غابات الفوز والفخار في المكان الذي سار أبطالنا فيه قبل ثلاثين عاماً ، لم أشعر قط بمثل ذلك الاغتياب والسرور لمناسبة استعارة المصريين لها منا ، ونقلهم إياها عنا من غير تحوير ولا تبديل ، فإن موسيقانا لا تؤثر بالمرّة في المصريين ، حتى أن أنشودة للمارسيليز الوطنية التي يعرفونها من قبل ويميزونها على غيرها من الأناشيد الفرنسية ويسمون بها بأنشودة بوتابرت لا تهز وترأ واحداً من أوتار أقدتهم ، ولا تشرح لها صدورهم ، ولا تميل إلى التقاطها أسماعهم ، دع أن مطالبة المصريين باستعمال آلاتنا الموسيقية والتغنى بأناشيدنا الخاصة لم يتوافر معه الغرض المطلوب من الموسيقى العسكرية فإن حكومات أوروبا لما أنشأت كل منها موسيقاها العسكرية كانت لا ترمى إلا إلى غرض واحد وهو التأثير في العساكر بقوة تبث فيهم النشاط والحماس والهمة .

ولا مشاحة في أن الموسيقى لغة ، ولغة فصيحة تؤثر في مجاميع الناس وطوائفهم تأثيراً عظيماً ، ولكن إرغام المصريين على سماع أدوارنا الموسيقية وأدائها بالآلات غير التي ألفوها قد أوقع الذين أرادوا هذا الإصلاح المعكوس وقاموا به ، في عين الخطأ الذي وقع فيه من يريد تحريك

شعب بارغامه على حفظ عبارات فصيحة خفية بلغة لا يفهمونها لأنها غير لغتهم . وعلى هذا فالمصريون الذين يغنى عليهم سرورا إذا سمعوا أغاني المغنين والآلاتية منهم ، وهي على ما عرفت من التجانس والتشابه الباعثين على الملل لا يشعرون حين سماعهم الآلات والأدوار الموسيقية إلا بالملل وانحراف المزاج وإذا كان من الآلات الأوربية ما يلتذون بسماعه وتحسن في نظرم رؤيته فهو الطبل الكبير ، أما الآلات الأخرى فأصواتها في حكمهم خليط لا يستحق الاهتمام والاعتبار . وكان الواجب والصواب في آن واحد ، أن يستدعى إلى مصر فريق من الفنانين في الموسيقى القادرين على إدراك مغازى الموسيقى العربية وعبقريتها ليركبوا منها موسيقى خاصة يكون للآلات الموسيقية الوطنية نصيب من مجموعة آلاتها . وبهذه الوسيلة كان يمكن التأثير في نفوس الجنود المصريين تأثيراً موسيقياً لا ريب فيه .

وبدهى أنه ما كان لموسيقانا أن تجدد بين أناس لا يهتمون بها ، ولا يخفق لهم قلب عند سماعها ، أن تؤدي أداء حسناً بمعزفتهم ، فلم يكن من الغريب إذن أن تقرر الحكومة ما قررته من إلغاء معهد الخانقاه الموسيقي ، الذي كان ، بالرغم من الموانع والصعوبات السالفة ، ينشئ عدداً لا بأس به من الموسيقيين الأكفاء القادرين ، وقد استعاضوا عنه بأن جعلوا في كل أورطة من الجيش معلماً أوربياً للموسيقى ، ولكن ما كان بميسور للمعلم واحد أن يحرز ذهنه نظرية الآلات المراد استعمالها جميعاً ولا طريقة استخراج الأصوات منها ، لذا كان متعذراً على الموسيقى العسكرية المصرية أن تجارى الموسيقى الأوربية ، ولو ترك المصريون وشأنهم في تطبيق الموسيقى الأوربية ، على حاجاتهم لتطرق إليها الفساد والاختلال بلا ريب .



# بحوث علمية

## صوت الخصيان

كمقوبة تحمل بأسرى الحروب والمغلوبين على أمرهم . وكذلك وجد في الممالك الآسيوية أمم حتمت عليها دياناتها نزع تلك الغدد . بل لقد كانت كهنة الآلهة « ديانا » إلهة الجمال عند اليونان ، يستخدمون الخصيان في خدمتها . وبرغم ما وجه من الاستهجان لهذه العادة القبيحة في كل العصور فإنه لم يستطع التغلب عليها ، وقد ذاعت في دولة الرومان حتى اضطرت قيصرتها ، أمثال قيصر وقسطنطين الأكبر إلى إصدار تشريع بتحريمها وسن عقوبة لمن يأتيها .

وقد تسربت هذه العادة في الأمم حتى بلغت العصور الحديثة فظهرت حتى في أكثر الممالك رقياً ومدنية .

وإننا لنرى في إيطاليا في القرن الثامن عشر أكثر من ٤٠٠٠ طفل تنزع لهم تلك الغدد ، غير أن السبب الذي حدا بإيطاليا إلى ذلك مخالف لما أسلفنا ذكره عند الممالك القديمة أو الأمم غير المتحضرة ، ذلك بأن إيطاليا قصدت إلى الانتفاع بأصوات هؤلاء الخصيان واستخدامهم في التراتيل الكنسية والغناء في الأوبرا نظراً لما كانت تمتاز به أصواتهم من المميزات التي سنوضحها فيما يلي :

متى أزيلت غدد أعضاء التناسل في سن الطفولة لا ينمو الجسم نموه الطبيعي ، بل تنمو الأطراف ويبقى الجسم جسم طفل . وإن أصدق وصف له في هذه الحال أنه يصير « طفلاً عجوزاً » فلا تنبت له لحية ، ولا تظهر فيه أي مميزات الرجل . وكذلك الحال في صوته فإنه

وإذ عالجنا ، فيما سلف ، الكلام عن الصوت الإنساني في شتى مراحل الحياة ، ومبلغ نمائه أو ضعفه في مختلف الأدوار التي يمر بها الإنسان فوصفنا صوت الرضيع ، فصول الطفل ، فدور البلوغ ، فدور الشباب ، فالصوت في دور الشيخوخة ، فأتنا ، استكمالاً للبحث ، نعالج الكلام عن الصوت الإنساني في دور وإن لم يشترك فيه الناس جميعاً ، فإن فئة كبيرة منهم ساهمت فيه وكان لها في التاريخ الموسيقى شأن أي شأن ، تلك هي « فئة الخصيان » .

لقد ظهر لنا أثر الجهاز التناسلي في الصوت ، وتجلى هذا الأثر في حالتين : أولاهما نماء الصوت وقوته في دور البلوغ ، وثانيتهما ضعفه في دور الشيخوخة ، وارتباط أثر هاتين الحالتين بقوة الجهاز التناسلي وضعفه .

واليوم تقوم على ذلك حجة ثالثة يظهرها بحثنا عن « صوت الخصيان » .

كان من عادات بعض الأمم ، التي كان حظها من المدنية قليلاً أو يكاد يكون معدوماً ، قطع غدد أعضاء التناسل وإزالتها من البدن حتى يحرم صاحبها استعمال وظائفها الطبيعية ويمكن استخدامه حيث يشاء في خدمة السيدات بطمأنينة . كذلك وجدت تلك العادة في الممالك القديمة

يُقى صوت طفل ، والحقيقة أنه يتغير قليلا فيصير صوتا غريبا لا هو بصوت الطفل ، ولا بصوت الرجل ، ولا بصوت المرأة وإن كان إلى هذا الأخير أقرب . وأكثر من اشتهر بالغناء من تلك الطائفة كانوا من صوت « السوبرانو » وهو الصوت الحاد من أصوات النساء . وسبب عدم نمو صوت الأطفال الذين تنزع غدهم التناسلية هو عجز نمو حناجرهم نمواً يبلغ نمو حناجر الرجال ، بل تبقى غضاريفها رقيقة لينة كما كانت عليه في حالة الطفولة .

إلا أن صوت الخصيان يكون ذا استعداد خاص للتهذيب والترية الفنية . وهو صوت حلو ممتاز ، يجمع بين رقة صوت الطفولة ، وقوة الصوت وشدة بسبب تمام صدر الرجل وورثته . ومن أجل ذلك استخدمتهم الكنيسة في أوروبا ، سيما في إيطاليا ، وفضلت أصواتهم على أصوات النساء والأطفال الذين هم في طبقتهم فضلا عن أن الرجال أحفظ من الأطفال لقدسية الكنيسة وما يرتل فيها .

وبلغت شهرة أصوات الخصيان أوجها في القرن السابع عشر والثامن عشر . بل إننا لندهش من شديد إعجاب كتّاب ذلك العصر في وصفهم هذه الأصوات وحلاوتها بما ينهض حجة لأيطاليا ويقوم عندها لها من استعمال هذه العادة . ومن أولئك الكتاب من يحدثنا بأن الجماهير كانوا يستقبلون أولئك المغنين بهتافات عالية فيها التورية والرضاء عن تلك العادة فيهتفون « Obenedetto » ومعناه « يبارك الله في السكين » . وإنهم ليبالغون في « حلاوة » صوت هؤلاء الناس ويقولون إنه محال أن يتخيل الإنسان سحر هذا الصوت إذا لم يسعده الحظ بسماعه فعلا . وكان الخصيان من المغنين يتقاضون أجورا باهظة ، وقد ينهض هذا دليلا آخر على الارتياح لقبول هذه العادة . وأكبر من اشتهر بإيطاليا بالغناء من

أعلام تلك الفئة في القرنين السابع عشر والثامن عشر « لوريتو فيكتور *Loreto Vittori* » و « فارينيلي *Farinelli* » و « كفاريلي *Caffarelli* » و « مارشيزي *Marchesi* » و « فيلوتى *Vellutti* » الذى عاش حتى النصف الثانى من القرن التاسع عشر « مات عام ١٨٦١ » . ولا يزال بين المغنين في إيطاليا خصيان إلى اليوم .

على أن استخدام الخصيان في الغناء لم يكن مقصوراً على العصور الحديثة ، وما كان منشؤه أوروبا ، إنما وجد في الشرق قديماً ، سيما عند الفرس والبيزنطيين .

بل لقد كان احتراف الغناء في العصر الجاهلي مقصوراً على طبقة القيان من المطربات ، وظل كذلك حتى أول عهد الدولة الأموية حيث أخذ الغلمان والمختشون يتعاطون الغناء ويحترفونه وأحسب أن العرب قد حاكوا الفرس والبيزنطيين في هذا . حتى لقد كان المختنون في ذلك العصر يتشبهون بالنساء في كثير من عاداتهن وأطوارهن .

وأول من اشتهر من هؤلاء المختشين « طويس » ويعزى إليه أنه أول من غنى بالعربية غناء يدخل في الإيقاع وكان لا يضرب بالعود وإنما كان ينقر بالدف . ويسمى بالمربع لتربيعة في الشكل . كذلك اشتهر من معاصريه من المختشين « الدلال » و « هيت أو هتب » .

ذلك فيما يختص بالخصيان من الرجال ، أما النساء فقد أظهرت التجارب أن إزالة الغدد التناسلية فيهن لا يكون لها ما رأيناه في الرجال من الأثر . وتعليل ذلك أنه لا يقع في الأحوال الطبيعية تغير كبير في صوت الأثني عند بلوغها ، وإذن فليس هناك أى أثر يحدته نزع غدد أعضائها التناسلية ، فانه لا يكاد يوجد بين صوت الطفلة والمرأة فارق كالذى يوجد بين صوت الطفل والرجل .

# بحوث فنية

## حول لحن شطّ عربان

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

عربان ( وينطق في مصر ( شطّ عربان ) إلا أنه يكتب ( شتّ عربان ) كما هو مدوّن في جميع الكتب والمؤلفات الموسيقية التركية . وكلمة ( شتّ ) معناها تصوير ،

\*\*\*

ورداً على ذلك أقول :

هذا اللحن عربي الأصل ويتكوّن اسمه من لفظتين : ( شدّ ) مصدر شد يشد من باب ضرب بمعنى قوى . و ( عربان ) بالضم وهو العربون أو مقدمة البيع والشراء ونونه أصلية ، وفي الحديث نهى عن بيع العربان وتفسيره لا تبع ما ليس عندك لما فيه من الغرر . و ( شدّ عربان ) معناها تعزيز العربون أو تقوية المقدمة . وكلمة ( شدّ ) بالدال واردة في التعابير الموسيقية العربية القديمة ويصطلح بها على التقوية بالغماز الأعلى . ومن ذلك تسميتهم نغمة جواب البوسليك ( بحسني شدّ ) بمعنى غماز الحسني الأعلى . ومن ذلك نعرف سبب تسمية

يسرني أن يناقشني حضرات قراء هذه المجلة ما أكتبه من أبحاث في المقامات فقد اعتري الألحان العربية كثير من التغيير والتبديل أوشك أن يودي بمعالها فوصلت إلى أيدينا مشوهة ممسوخة . ولما كان رائدنا الأخلاص للفن ذاته فواجبنا التعاون للوصول إلى الحقائق فتبعها ونسير عليها ونقضي بذلك على غائلة الفوضى التي تكاد تكتسح لموسيقى العربية ... والحقيقة بنت البحث

\*\*\*

وجهه إلى حضرة الفاضل الغيور عبد الحميد رفعت شبيحة أفندي من رأس التين بالاسكندرية بعض ملاحظات على ما كتبه بالعدد التاسع من هذه المجلة عن لحن شدّ عربان سأذكرها بنصها وأجيب عليها فيما يلي :

\*\*\*

(١) قال - بعد الديباجة :

« اسم هذا اللحن وإن كان ينطقه الأتراك ( شدّ

اللحن ( بشد عربان ) لأن ذا الأربع الأعلى منه ( شد )  
أى غماز لذى الأربع الأسفل وهو مقدمة اللحن  
أو صدره

قد ورد ذكر هذا اللحن في الرسالة الشهاية مكتوبا  
بالدال والرسالة مطبوعة عام ١٢٤٦ هجرية وليس هناك من  
المطبوعات التركية ما هو أقدم من ذلك ومدون فيه اسم  
اللحن بالتاء حتى نشك في عروبه ونسبه إلى الأتراك

اللحن عربى ، وعربى صميم ، وقد أخذ الأتراك عن  
العرب ولم يتداول بينهم إلا بعد تعديله ومسحه جسما  
واسما . ولهذا أدخل بعضهم على اسمه كلمة ( شت ) بمعنى  
تصوير ، والتصوير لم يكن معروفاً عند العرب بل هو  
من ابتكار المستحدثين

على أن الذين أدخلوا كلمة ( شت ) ضمن اسم اللحن  
كانوا مخطئين ، لأن كلمة ( عربان ) عند الأتراك يقابلها  
( عرباء ) عند العرب ، فشئت عربان ، معناها : تصوير  
لحن العرباء ، وهى تسمية لا تنطبق على اللحن ويجب أن  
نرمى بها عرض الحائط

والحقيقة أن الأتراك أنفسهم فى لبس من اسم هذا  
اللحن ، ولم يجمعوا فى : جميع الكتب والمؤلفات الموسيقية  
التركية ، كما يقول حضرته على كتابته بالتاء ، فهناك من  
مطبوعاتهم من يكتبها بالدال ومنها من يكتبها بالتاء أو  
الطاء ومنها - ما هو أدهى وأمر - من يكتبها : شطر  
عربان ، ١١٠٠

\*\*\*

(٢) استعرض - ما ذكرناه عن اللحن ثم قال :

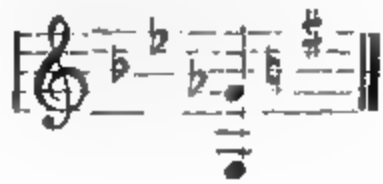
« ولكن الحقيقة أن هذا اللحن لم يفقد الأربع  
الشرقية عند الأتراك أنفسهم فهم يستعملونه هكذا ، يبدأ

اللحن من الحجاز للنوى أو من النوى مباشرة ثم يعمل  
بطريقة مقام النواثر فى الطبقة العليا ومن بردة النوى  
يصير التسليم بطريقة مقام كردى مع استعمال بردة العراق  
بدلاً من بردة العجم عشيران ( قرار العجم ) ويكون  
الركوز أخيراً على اليكاه .

« ولو راجعتم حضرتكم بشرف شت عربان جميل بك  
وسماعى شت عربان جميل بك وغيرهما من المعزوفات  
التركية لوجدتم هذه الشروط التى ذكرتها ل حضرتكم متوفرة  
ومراعاة بعناية

« وإن اتصالى الوثيق ببعض أقطاب الموسيقى الأتراك  
سهل لى مهمة التحقق من صحة ما أوردته ل حضرتكم ، فقط  
أن الأتراك لم يهتموا بتمييز العراق من الكوشة فى  
التدوين كما يفعلون فى لحن الراست وغيره ... وهم يبررون  
هذا الخطأ الشائع عندهم فى التدوين بأن المفروض فى  
العازف أن يكون ملأاً بالمقامات الموسيقية ... ولو أن هذه  
الفكرة غير صحيحة ... وليست كافية

« ويلاحظ أنهم يدونون الشت عربان هكذا :



« ومن هذا نستنتج أن فى لحن الشت عربان  
يستعمل العراق بدلاً من الكوشة ، وعلى ذلك فإن  
اللحن لا يزال يحتفظ ببعض الأربع الشرقية عند  
الأتراك أنفسهم .

\*\*\*

ورداً على ذلك أقول :

أولاً - الأجراء لا دخل له فى تكوين اللحن  
ثانياً - آفة العلم رواه . ونحن نحارب فى الموسيقى

كل دراسة بالسماع . وما يقول حضرته من الاجراء لم يلتزمه كل المؤلفين الأتراك ، فهناك كثير من المعزوفات والبشارف و . اللونجات ، لم يلتزم فيها هذا . فهل لحضرته أن يرشدنا إلى مصدر هذا الاجراء حتى نأخذ منه على قدر مكاتته الفنية

ثالثاً - إن صح ما يزعم حضرته أن جميل بك اختط لنفسه هذا الاجراء أو التزمه - كازوم ما لا يلزم - في بشرفه وسماعيه ، فقيرهما من المعزوفات التركية لم تلتزم ذلك .

رابعاً - اتهام الأتراك بعدم الاهتمام بتميز العراق من الكوشة في التدوين ترك الدفاع عنه لحضرات أقطاب الموسيقى المتصلين بحضرته . وما هو إلا محاولة للتجاسي

خامساً - لنبحث في هل العراق ضمن نغمات شد عربان

أم لا

أ - « شد عربان . وهذا في الحقيقة لحن الحجاز مكرراً من ديوانين » ألاحظ الرسالة الشهاية - وكلمة ديوان هنا يقصد بها ذو الأربع

ولو استبدلنا الكوشة بالعراق لفسد الحجاز الأول

ب - الحجازان المكوّن منهنما اللحن يجب أن تكون نغماتهما متوازية ، بينهما بعد غماز ، وهذا هو سبب تسمية اللحن بشد عربان كما ذكرنا آنفاً ، ولو استبدلنا الكوشة بالعراق لوجب استبدال الحجاز بنيم حجاز . وهذا غير موجود .

ج - شخصية اللحن تقوم على إظهار النواثر ، والعراق غير داخل في تكوينه

د - اللحن المقدم للمؤتمر من البارون دي ارلنجير واللحن المقدم من المعهد - الأول صفحة ١٨٤ من كتاب المؤتمر والثاني صفحة ١٩٨ منه ، لا أثر للعراق فيهما ولا ملاحظة للجنة المقامات التي كان يرأسها المرحوم رؤوف يكتا بك عليهما « صفحة ١٤٠ و ١٤١ من كتاب المؤتمر »

هـ - التدوين الذي تعجب منه حضرته صحيح لا عيب فيه إلا اختلاف الطبقة ، ولا مبرر لتخطئته .

(٣) ثم قال - وفقه الله ،

« ويسرني أن ألفت نظر حضرتكم إلى ان اللحن لا يعادل الحجازكار مصوراً على اليكاه مطلقاً ... لأن للحجازكار طريقة أخرى مخالفة خلافاً بيناً ، إذ لا يغيب على حضرتكم أنه يجري باظهار لحن التكريز مصوراً على الجهاركاه ويكون التسليم يباقي درجات اللحن الأصلية وهو الجهاركاه ،

\*\*\*

ورداً على ذلك نقول :

أما وقد أثبتنا أن لا عراق في اللحن فقد أصبح مطابقاً في تكوينه للحن الحجازكار المصور على اليكاه تماماً ، ولا تختلف أبعاد درجاته عنه في شيء مطلقاً . ومن الخلط اليين أن نعتقد أن اختلاف الاجراء له دخل في مركز النغمات التكوينية

فلحن شد عربان مطابق للحن الحجازكار المصور على اليكاه ، ويختلفان في الطريقة أو الهواة أو الطابع أو الاجراء أو ... أو ... كما تشاء .

\*\*\*

(٤) وقد بنى حضرته على زعم وجود العراق قصوراً فقال :

« والشث عربان بما ظهر من وجود الأربع الشرقية لا يعادله أي لحن من الألحان الغربية ،

\*\*\*

وقد انتهى العراك على العراق فأصبح اللحن أفرنجياً

\*\*\*

(هـ) ثم قال : معترضاً على طريقة تدوين اللحن :

« لاحظت عند تدوين حضرتكم للحن أن كتبتموه هكذا :



مع أني أعلم أنه ما دامت السى ليست يمول في أساس القطعة فلا يصح كتابتها في المفتاح ثم وضع علامة يكار أمامها كلها صادفتنا في القطعة ،

\*\*\*

ونجيب على ذلك بما يأتي :

معلوم أن هناك ثلاثة أنواع من الدواوين الصغيرة «المنور» وهي (١) طبيعية «ناتوريل» (٢) انسجامية «هارمونيك» (٣) غنائية «ميلوديك»

ومن النوع الأول تؤخذ دلائل المقامات «الارماتورية» وما يلتزمه النوع الثاني من وجود حساس دائم في الصعود والهبوط يُغيّر في جميع سير القطعة بعلامات عارضة . ويجرى مثل ذلك في التزام تغيير ذى الأربع الأعلى في الصعود فقط من رفع للحساس وفوق الأوسط في النوع الثالث «الميلوديك» باستعمال العلامات العارضة أيضاً مع عدم حذف علامات الرفع أو الخفض «اليمول أو الدين» التكوينية من دليل المقام «الارماتورية»

\*\*\*

(٦) وقد أراد حضرتته أن يصلح هذا التدوين الذي زعم خطأه فقال :

« ولذا فاني أرى أن تدوين اللحن يكون هكذا :



سنفض الطرف عن الـ «سى» المنخفضة ربماً وصحتها بدون تخفيض «طلقاً» . وأما وضع الـ «فا» «دين» في المفتاح مع انتهاء اللحن على الـ «صول» فيدل على أن اللحن من نوع «الماجير» أي من فصيلة الماهور ، وهذا خطأ ، لأنه من فصيلة الحجاز أو البياتي ذى الحساس أي من نوع «المنور»

بقيت نقطة بحث هل هو لحن (صول منور) أو (دو منور) وينتهي على الثابت أو الغماز . وهذه توضيحاً شخصية للحن وهي اظهار النواثر وتقضى باعتباره (دو منور) ودليل مقامه (الارماتورية) يحوى ثلاثة يمولات

\*\*\*

(٧) واختتم حضرته بتذكيرنا بيقية ألحان اليكاه فقال : « أما وقد ذكرتكم حضرتكم ملخص ألحان اليكاه فاني أذكركم بهذه الألحان : كلزار . طرز جديد . رامش جان . لاله رخ . دلريا . غنجة رعنا . عنبر افشان . مجلس افروز . سلطانى نوى . عربان . شوق دل ... الخ راجياً أن تناولوها بالدرس بما عرف عنكم من الدقة وبعد النظر حتى تكونوا قد فحستم بذلك الألحان التي تقرر على اليكاه كلها .

\*\*\*

العفو ياسيدى . ليس في وسع أى انسان أن يستقصى جميع الألحان . ومؤتمر الموسيقى بما حوى من ممثلى الممالك والأمم المختلفة لم يذكر أو يستعرض من ألحان اليكاه سوى أربعة فإياك بفرد ضعيف مثلى

ولا يفوتكم أنني أكتب في مجلة ولست أدون قاموساً محيطاً أو موسوعة للألحان حتى أتعب أكبر عدد ممكن منها بل يكفى التنويه في هذا المجال بذكر الأشهر فالأشهر . والسلام .

# الملك لوئيس الموسيقون

## فريدريك الأكبر

### حياته الفنية في ولاية عهده

الموسيقى أشرف ما تطالبنا بملحه المصور القديمة والحديثة  
« فريدريك الأكبر »

مات فريدريك الأول ، جد فريدريك الأكبر ، في  
اليوم الثاني من شهر مايو سنة ١٧١٣ فورث ملكه ولده  
غليوم الأول . كان ملكاً حديد العزم ، صلب الحزم ، في  
قسوة وغلاظة ، لا يرحم التراخي في حقوق البلاد . ساس قصر  
هوهنزرن وأدار شئونه بسد باطشة ، محت جو الموسيقى من  
أرجائه ونواحيه ، فطرد أعضاء الفرقة التي كانت لآبيه ، وكانوا  
أربعة وعشرين عازفاً بآلات النفخ ، وغدا البلاط البروسي  
خلواً من الموسيقى والأغاني حتى قال الناس بعد أن شهدوا  
تحول القصر إلى ذلك السكون : إنه قد مات ، فهل كان الملك  
غليوم الأول ، والد فريدريك الأكبر ، يبغض الموسيقى ولا  
يميل إليها ؟ كلا ، لقد كان يحبها ، مشغوقاً بسماع ألحان وأوبرات  
الموسيقيار المعروف « هندل » *Haendel* ، ولكنه كان مثقلاً  
بتكاليف المملكة فأصارت حاد الطبع ، عصبي المزاج ، وكم صارح  
خلصاه أن العرش حمل ثقل ينوء به الملوك المخلصون .

وجه ذلك الملك الجبار همه للجيش ليجعل ألمانيا بلداً عسكرياً

رهيباً ، وكان يرى من الشرف وتجاوز الاعتدال أن يخصص  
بعض المال للاتفاق على دار للأوبرا خاصة بقصره . كما كان يفعل  
والده ، وليس من القصد أن يستبقى فرقة موسيقية ولو قليلة  
العدد . وقد حمله هذا الاقتصاد على أن يقابل ضيوفه من ملوك  
الدول الأخرى ، دون أن يسمعهم نغمة ما في قصره على غير  
ما كان مألوفاً ؛ وهنا يحق أن يتساءل : إذن من أين ورث  
فريدريك الأكبر ، وإخوته العشرة تلك المواهب  
الموسيقية النادرة التي ظهرت فيهم جميعاً ؟

لقد ورثوها عن والديهم ، وعن جدهم وجدتهم  
« صوفيا شارلوت » التي كانت تحب في قصرها كثيراً من  
الحفلات الموسيقية ، والتي شيدت بالقصر في عهد زوجها  
« فريدريك الأول » داراً للأوبرا ، أحالها غليوم الأول  
في عهده إلى مخزن للبهائم الحرية .

والعجيب أن غليوم الأول رغم عدم اهتمامه بأمر الموسيقى  
في قصره لم يحرم أولاده تعلماً ، ولم تزججه كثرة مراتهم ومدامتهم  
عليها إلا ولي عهده « فريدريك » فقد ضغط الوالد على ميله  
الموسيقى ، وحاربه بكل ما أوتي من وسائل العنف والشدة ،  
ذلك بأنه رأى ولده مشغوقاً بالعزف بالصفارة ، والتبصر في  
الأدب الفرنسي ، والتأمل في شعره ، غشى أن تضيق عليه هذه  
الفنون كثيراً بما يجب أن يتقنه من الفنون الحربية ، مع أن  
والده نفسه هو الذي أمر ، بإدى الرأي ، بتلقيه فن الموسيقى

فبدأ فريدريك بتعلم البيانو وهو في السابعة من عمره ، وكان والده يُهدى إليه في الأعياد بعض القطع الموسيقية وقد ظل فريدريك طوال حياته يوقع بآلة البيانو من الآونة بعد الآونة غير أنها لم تكن آله المحبوبة .

ولقد تصادف أن زار فريدريك سنة ١٧٢٨ مدينة درسدن فشاهد فيها ، لأول مرة ، مسرحاً كبيراً كانت الفرقة الموسيقية التي تعمل فيه أشهر فرقة في كل أوروبا فأثرت فيه الموسيقى في تلك الليلة تأثيراً عميقاً لازمه طوال حياته . وقد تعرف هناك إلى الأستاذ كوانز Quanz ، أmeer موقع بالصفارة ، الفلوت ، في ذلك الوقت ، فاعتزم فريدريك أن يكون تلميذه ، وأن يتعلم العزف بتلك الآلة .

وإن المرء ليدعش ، لماذا اختار فريدريك الصفارة ، وقضائها على بقية الآلات الموسيقية ، مع أن صناعتها ، في ذلك الوقت ، لم تكن رائعة ولا متقدمة . بل كانت من الطراز القديم الذي يحتاج إلى قوة كبيرة في النفخ بما قد يؤثر على الرئتين ، وما لا يقدر عليه جسم فريدريك الرقيق . ولم تكن الصفارة الحديثة ، *Boehm* ، قد اخترعت إذ ذاك فتوفر عليه كل تلك الأضرار ، فضلاً عن أن آلة البيانو كانت هي الآلة التي يُقبل على تعليلها الطبقات العليا . وقد بدأ فريدريك فعلاً بالعزف بها في صغره .

لم يفكر فريدريك في ذلك كله ، فقد كان قوى البنية ، ماضى العزيمة ، سمع أستاذه كوانز ، يعزف بصفارته فسحرته نفحاتها ، وصمم على تعلم تلك الآلة ، فتعللها على من أعجب بعزفه . غير أن فريدريك ، قد تغالى في ميله للفنون ، وتعلق بصفارته تعلقاً شمر معه والده بالخطورة على مستقبله . وطالما انتزع من يده تلك الصفارة ورمى بها ، وناولها بدها سيفاً ، فلم يقلل ذلك من مغالاة فريدريك في العزف بها ، ولم يفتر من همته حتى اضطرب والده أن يحرم عليه الاشتغال بالموسيقى والشعر تحريماً قاطعاً . ثم تجاوز الرحمة والحنان في هذه السبيل على ولده

وحكم عليه يوماً بالأعدام لولا شفاعته وفود المقاطعات الألمانية لديه برجاء العفو عنه لحبهم إياه .

كان غليوم الأول يعتقد أن ولده لن يصلح للحكم من بعده فقال ، في حيرة وتوجع ، د إن فريدريك عازف وشاعر ، لا يهتم مطلقاً بالعسكرية ، وسيتلف بعدى كل أعماله . ولقد تهكم عليه أبوه أبلغ تهكم في رسالة بعث بها إليه يقول د ماذا لو استحضرت لك من باريس أستاذا للصفارة معه اثنتا عشرة آلة وطائفة كبيرة من الكتب الموسيقية ، وفرقة كاملة من الممثلين الهزليين وعشرات من الراقصات الفرنسيات والراقصين ، وأمرت ببناء مسرح خاص لك لا شك أنك تفضل ذلك كله على مصاحبة فرقة المشاة الأقوياء التي تعتقد أن قوادعها هم أسافل القوم .

ولقد أكره الوالد في تلك الرسالة من استعمال الألفاظ الفرنسية زيادة في النكاية والتجريح . هنا لك أحسن الوالد وولى عهده العدا . أحدهما للآخر ، وكان سبب ذلك تباين أميالم الطبيعية ، فقد كان الوالد عسكرياً بحسه وروحه بينما كان ولده فناناً يسمى رداءه العسكري ، رداء الموت . وكان الوالد يحب الصيد والقنص ، والولد ينفر منهما . ويرى الوالد في انكباب ولده على مطالعة الأدب الفرنسي ، وشغفه بالموسيقى مضیعة للوقت ، ويرى الابن في ذلك غذاء النفس ومتعة الروح . وكان هذا الاختلاف في الأميال سبباً في شقاء فريدريك المسكين الذي يتطلب منه والده الطاعة التامة ، واحترام جميع الأوامر التي كان يصدرها في قسوة وغلظة .

ومن العدل أن نذكر العوامل التي أثرت على غليوم الأول ، حتى جعلته يفكر في الفنون هذا التفكير . ذلك أن والده فريدريك الأول كان مشغوباً جداً بحفلات الرقص ذات القناع ، الماسك ، كما استحضرت الملكة



ولو أتيح لغلوم الأول التنبؤ بالغيب لعلم أن ولده  
فريدريك ذلك الشاعر العازف الأديب هو الذي سيوطد  
عرش بلاده ، والذي سيلقبه التاريخ بلقب « الأ كبر » ،  
وسيكون أعظم ملوك ألمانيا وقيصرها .

أجل فقد سجل التاريخ لفريدريك الأ كبر من البطولة  
والعظمة وخدمة الوطن ورفعته والبلوغ به غايات المجد  
والجلال ، ما لم يسجله لملك قبله ولا بعده .

فهل حالت الموسيقى بينه وبين البطولة الخالدة ؟ إن  
التاريخ أعدل الشهود وأصدق المعاصرين ، بتصايح سطورهِ  
كلها « كلا كلا فان فريدريك الأ كبر صنع لوطنه ،  
عسكرياً ، وأديباً ، ومفتناً ، ما تزال آثاره . أبقى على الزمن  
الباقى من الزمن » .

صوفيا شارلوت فرقة للأوبرا خاصة بالقصر كما قدمنا .  
وكان غليوم ، وهو حديث السن يكره كل تلك الملاهي  
التي تجري في القصر . وكانت أفكاره جديّة تتجه كلها  
ناحية العمل ، حتى أنه في عام ١٧٠٠ وقد أرغموه على  
الاشتراك في تلك الحفلات المقنعة ، وكان عليه أن يلبس  
وجهاً مستعاراً ، وبدلة خاصة بالتمثيل ، فر من المدينة  
هارباً ، فلما مات فريدريك الأول تنفس غليوم الصعداء  
ظناً أنه قد تخلص من تلك المهازل وأنه سيقضى على كل  
ما كان يجري منها بالقصر في عهد أبيه لذلك أفزعهُ أن  
يرى ولي عهد فريدريك مثلاً من أمثال أبيه ، فعزم على  
محاربته بكل قسوة ممكنة حتى يقضى على ذلك الداء في  
ولده الذي كان يعتقد أنه سيكون سيّاً في زوال ملكه

## معجزة القرن العشرين

أمان في غاية المبالغة  
وبالتقسيط

بمحلات

عزيز بواس

مصر

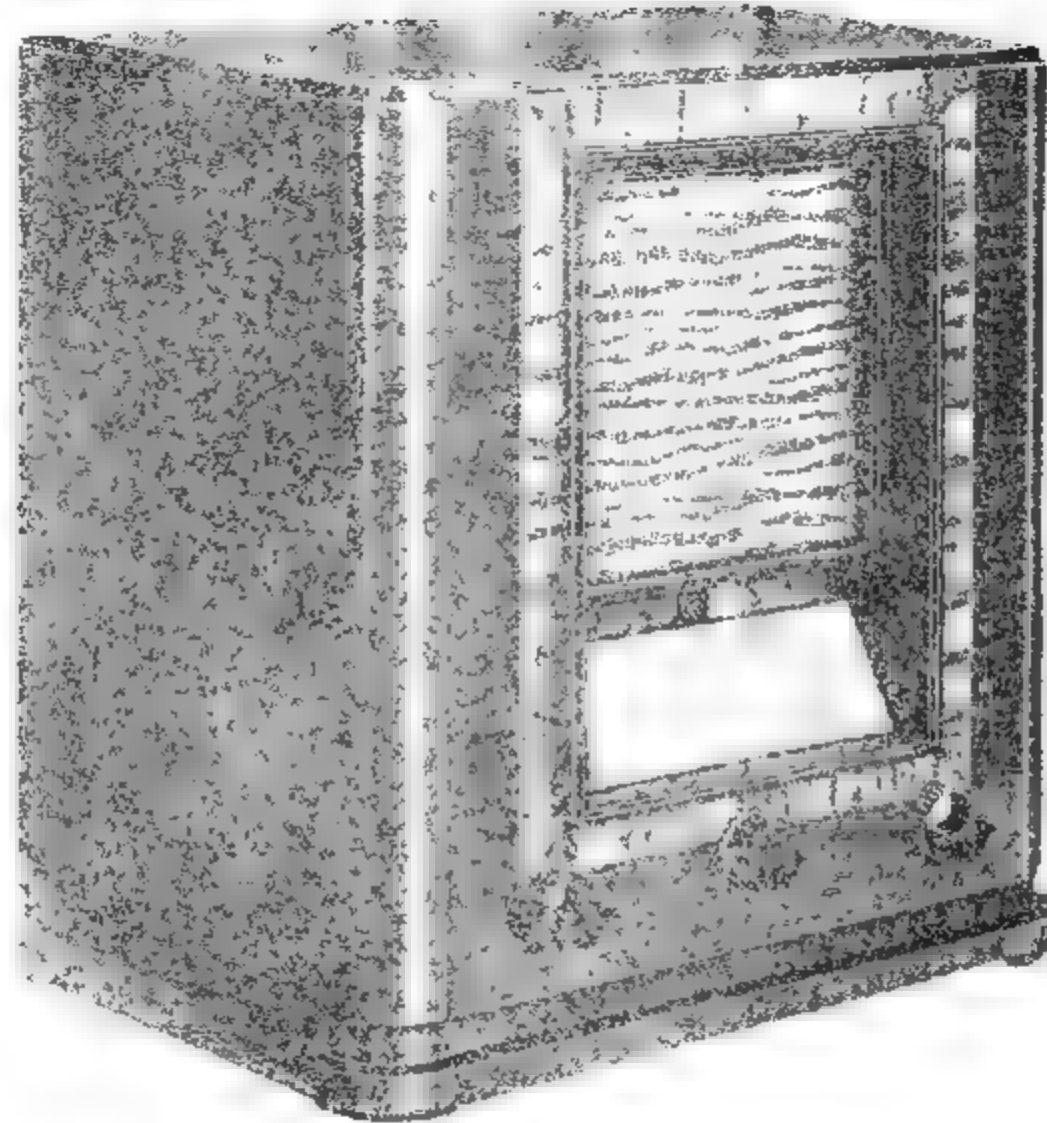
٧٣ شارع ابراهيم باشا

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

١٨ شارع فؤاد الأول

تلفون ٢٢٣٠٥



قبل شراء

أي جهاز راديو

تصحبك

أن تسع وتشاهد

الجهاز ذو الشهرة العالية

من ماركة

تلفونكن

٣ موجات

الشامل

متانة الصنع . دقة النغم .

أناقة الشكل . شدة الحساسية

فضلا عن قوة لمباته الشهيرة

التي لا مثيل لها

# الموسيقى في الحروف العربية

لحضرة الكاتب الأديب صاحب التوقيع

تشهد اللغة العربية وما فيها من الجمال الفني ، بسلامة فطرة الذين ارتجلوها ، حيث لاموا بين اللفظ العربي وبين معناه ملامة موسيقية تامة ، مما يدل على أن الموسيقى في ذاتها شيء فطري ، يسيطر على الإنسان حتى في حياته البدوية الساذجة ، ويؤثر في مرافقه جميعا أبلغ تأثير .  
وسنحاول ، في هذا البحث المتواضع ، أن نثبت أن اللغة العربية ألفاظها ومعانيها ، قد اتخذت من الموسيقى متكا وسندا ، وأنها قد اعتمدت عليها في الدلالة والوضوح بما ينطق بفضل الموسيقى ، ويدل على عظم خطرهما .  
ومن المعلوم أن وحدة الكلام هي الكلمة ، وأن الإنسان قد نطق بالكلمات قبل أن يعرف أسماء الحروف ولذا عدلنا عن الطريقة القديمة في تلقين التلاميذ حروف الهجاء ، إلى الطريقة الحديثة في تلقينهم كلمات تتدرج بعد ذلك إلى تحليلها إلى حروف .

أى أن الإنسان الأول لم ينطق بالجيم والسين واللام مفردة بل نطق أولا بالكلمات ثم بالجل . وما عرف الحروف إلا بعد استقرار المدنية ، وبلوغ درجة من الكمال نسية .  
وما لا مشاحة فيه أن الحروف العربية قد قسمت إلى طوائف تترجم كل طائفة منها عن معنى كلى خاص يتفرع إلى معان أخرى لا تنهى . فهناك حروف الأطباق ، وحروف الصغير ، وحروف الرقة ، وحروف الخلق . وإليك إذا نطقت بكل حرف من هؤلاء وجدت له صوتا موسيقيا يناسب المعنى الكلى لطائفته .

والمثقف عليه أن الكلمات العربية بدأت ثنائية المبنى ،

وعبرت عن المعانى الكلية العامة تعبيراً تاماً موسيقياً . ثم صارت ثلاثية ، ثم رباعية . وتعرضت إلى عوامل من الأبدال والقلب تكاثرت بها حتى صارت اللغة غنية كل الغنى بمفرداتها الكثيرة .

ويذكرون في كتب فقه اللغة أن الحرف الثالث من كل كلمة كانت ثنائية إنما يعبر عن معنى جزئى للمعنى الكلى العام الذى تفيد تلك الكلمة الثنائية ، ويستشهدون على ذلك بمادة ( ق ط ) التى تفيد القطع فائدة عامة . ويذكرون كيف تطورت تلك الكلمة إلى قَطَبَ وقَطَرَ وقَطَشَ وقَطَعَ وقَطَفَ وقَطَلَ وقَطَمَ وقَطَنَ . وكلها تفيد القطع معنى كليا ، إلا أنه يختلف في كل منها عن الأخرى ، ويطول بنا الكلام إذا بيناها في كل كلمة ، ونحيل القارىء إلى كتب اللغة ومعاجمها ليتبين هذا الفرق وذلك الاختلاف في المعنى ويستشهدون على الأبدال وأثره في مادة ( قط ) نفسها إلى ورود قبْ ، وقد ، وقر ، وقص ، وكلها تفيد القطع معنى كليا ولو أنه يختلف في كل منها عنه في الأخرى .

وقد لوحظ أن الأبدال إنما يكون في الحروف المتقاربة المخرج والنغم ولذا استنبط علماء اللغة قانونهم المشهور .  
« الألفاظ المتعاقبة الحروف متعاقبة المعانى » .

هذا فيما يختص بالكلمة من حيث هي وحدة الكلام ، أما فيما يختص بها من حيث ترتيب حروفها فذلك موضع الغرابة والأعجاب في اللغة العربية .

فلا يحسن إنسان أن الحروف العربية قد ركبت منها الكلمات اعتباطا . كلا فإن الحروف قد رتبت ترتيبا خاصا حيث تدل :

أولا - على تطورات المعنى وأجزائه .

ثانيا - مناسبة الجرس الموسيقى لهذا المعنى ومحاكاته  
ومن هنا استنبط العلماء القانون اللغوي المشهور ، الألفاظ  
قوالب المعاني ،

ولنضرب للقارىء مثالين يوضحان ما نقول :

أولا - فى الفعل « جَرَّ » . الجيم حرف شدة وإطباق  
والراء حرف يدل على الثقل والتكرار . ولما كان الجر  
فى أوله صعبا جعلت الجيم فى أول الكلمة . ولما كان الشيء  
المجروح يتقلقل على الأرض ويكون له صوت متكرر  
أتى بحرف الراء وجعل بعد الجيم ، لأن هذا الثقل إنما  
يجىء بعد البدء فى الجر ومعاناة شدته .

ثانيا - فى الفعل « شَدَّ » . لو قلنا « شَدَّ الحبل » فالشين  
حرف من حروف التفشى وذلك يشبه صوت الحبل إذا  
جر على الأرض قبل استحكام الشد ، لذا وضع حرف  
الشين فى أول الكلمة ، وجاء بعده حرف الدال الذى  
يدل على الشدة التى يلاقيها المرء متى استحکم الشد .

فأنت ترى من هذين المثالين كيف تؤدى الحروف  
العربية معناها بتمثيله تمثيلا موسيقيا ، بل كيف تؤلف  
الكلمة لحنا موسيقيا أجزاءه تناسب أجزاء المعنى تناسباً  
موسيقيا .

ويزداد إعجابك بهذه اللغة حين تعرف أن العرب  
سموا بعض أعضاء الجسم بأسماء يتردد فيها الصوت أو  
الحرف الذى يخرج من كل عضو من هذه الأعضاء . فقالوا  
« الحلق » ، « الحلقوم » ، « الحنجرة » ، لأن هذه الأعضاء مخرج  
حرف الحاء . وقالوا « البلعوم » ، لأنه مخرج حرف العين .  
وقالوا « الفم » ، و « الشفة » ، لأن الأول مخرج حرف  
الفاء والميم ، ولأن الفاء حرف شفوى . وقالوا « الأنف » ،  
لأنه مخرج حرف النون وهكذا .

أنت ترى تناسباً موسيقيا تاماً بين أسماء هذه الأعضاء  
وما تخرجه من أصوات وحروف ؟

وهناك معانٍ مكروهة مخرجة استعمل لها العرب ألفاظاً  
ذات جرس موسيقى مرذول ، مناسبين بذلك بين اللفظ ومعناه .  
فالحقد ، والضغن ، والغيظ ، والضرب ، والشنادة ، والفحش  
والعُهر ، والغل ، تناسب ألفاظها معانيها مناسبة تامة . ولهذا  
حمد الناس كلمة ( ضيزى ) فى قوله تعالى ( تلك إذن  
قصة ضيزى ) لأنها تناسب القصة الجائرة كل المناسبة .  
ورأوا أن أى كلمة توضع فى مكان تلك الكلمة لا يمكن  
مطلقاً أن تؤدى معناها .

وهناك معانٍ أخرى رقيقة جميلة استعملت لها ألفاظ  
ذات جرس موسيقى رقيق . فالحب ، والحسن ، والحلاوة  
والحنان ، والحنو ، والسلاسة ، والسلامة ، والعذوبة ، كل  
أولئك الألفاظ بينها وبين معانيها غاية المناسبة .

ولدينا ألفاظ أخرى تعبر عن أصوات الطبيعة أصدق  
تعبير ، محاكية نغمها الموسيقى كل المحاكاة ، كالآنين ، والرنين ،  
والحنين ، والطينين ، وكحريز الماء ، وحفيف الأشجار ، وقصف  
الرعد وما أشبه ذلك . مما قصه لنا أستاذنا السكندري  
حرمه الله .

كل هذا يدل على أن الموسيقى قد تأصلت فى اللغة  
العربية وتغلغلت فيها ، مبتدئة من حروفها حتى انتهت  
بقاموسها الجامع ، وكتابتها الخالد ، كلام الله الذى هو تنزيل  
من حكيم حميد ؟

مسه طنطاوى سليم

المدرس بمدرسة المعلمين التحضيرية  
بالأسكندرية



M  
A  
I  
S  
O  
N

# مجلات بوزناخ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناخ ابراهيم باشا رقم ٢٠ بصر  
تليفون ٤٢٤٦٦

متجرو وشه صناعة تصليح وتجديد كافة انواع آلات الموسيقى وأدواتها  
متمهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

20, Rue Ibrahim Pacha Le Caire  
Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

## المبيع بالتقسيط

التعاون

شعار محلاتنا

الذي لا يزال متبعا

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع

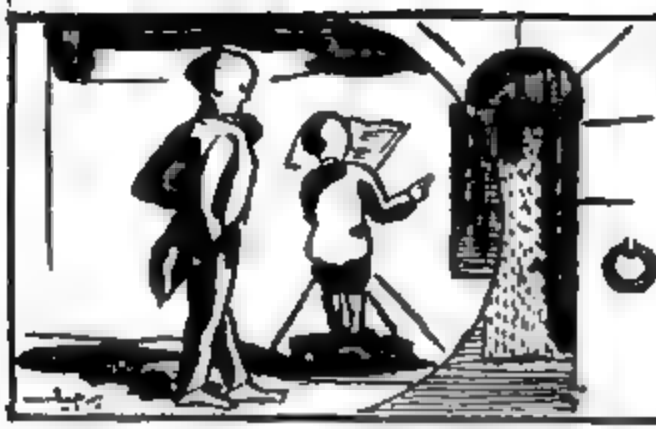


بأقساط

شهرية

لا تتجاوز

جنيها وربع



# مركز الموسيقى

## مبادئ الموسيقى النظرية

### الدرس الحادي عشر

## علامات التحويل

عرفنا أن المسافات الموسيقية نوعان : مسافات كبيرة يسمى كل منها درجة كاملة ، أو بعداً طينياً ، ومسافات صغيرة يساوي كل منها نصف مسافة كبيرة ، وتسمى «مسافة صغيرة أو قاصرة» ، أو نصف درجة ، وقد وضع لنا في نهاية الدرس المتقدم أن الحاجة قد تدعو ، مراعاة لترتيب المسافات في السلم الموسيقي ترتيباً خاصاً ، إلى تحويل إحدى المسافات الكبيرة إلى مسافة صغيرة ، أو إحدى المسافات الصغيرة إلى مسافة كبيرة ، ولأماكن ذلك يستخدم الموسيقيون في التدوين الموسيقي «النوطة» ، إشارات خاصة تسمى «علامات التحويل» ، توضع قبل علامات الأصوات المراد إجراء التحويل فيها وعلامات التحويل ، المستعملة عادة ثلاث علامات\*

\* تستعمل الموسيقى العربية زيادة على هذه العلامات الثلاث ، ومضاعفاتها التي سنشرحها في هذا الدرس ، علامات أخرى خاصة بأرباع الأصوات سنعرض لها عند الكلام على تدوين السلم الموسيقي العربي

- (١) علامة الرفع ، الديز ، وترسم هكذا # وتستعمل لرفع الصوت نصف درجة ، عربة ،
- (٢) علامة الخفض ، اليمول ، وترسم هكذا b وتستعمل لخفض الصوت نصف درجة ، عربة ،
- (٣) علامة الألغاء ، اليكار ، وترسم هكذا ♯ وتستعمل لألغاء ما يكون قد تقدم الصوت من علامات الرفع أو الخفض

وعند قراءة العلامات الموسيقية يضاف إليها اسم علامة التحويل التي تسبقها ، فيقال مثلاً ، «دو مرفوعة» ، أو «دو ديز» ، و «لا مخفضة» ، أو «لا يمول» ، فاذا توسطت العلامات الموسيقية المسبوقة بعلامات التحويل علامة خالية منها فإن هذه العلامة تقرأ عادة مضافاً إلى اسمها لفظة «طبيعي» ، أو «ناتوريل» ، فيقال «دو طبيعي» أو «دو ناتوريل» ، أي أن هذا الصوت لا يجري عليه عمل أي علامة من علامات التحويل

ويراعى في التدوين ضبط وضع علامات التحويل على الخط ، أو في النهر ، المرسومة فيه علامة الصوت المراد تحويله . فمثلاً إذا رغبنا رفع كل من الأصوات «فا» و «دو» صولاً نصف درجة فإنها تكتب هكذا :



وتقرأ :

فا مرفوعة ، أو فا ديز ، ، دو مرفوعة ، أو دو

وواضح من ترقيم أبعاد هذا السلم الطباقها على ما عرفنا به الترتيب الذي يجب أن تكون عليه أبعاد السلم الكبيرة .

### علامات التحويل المضاعفة

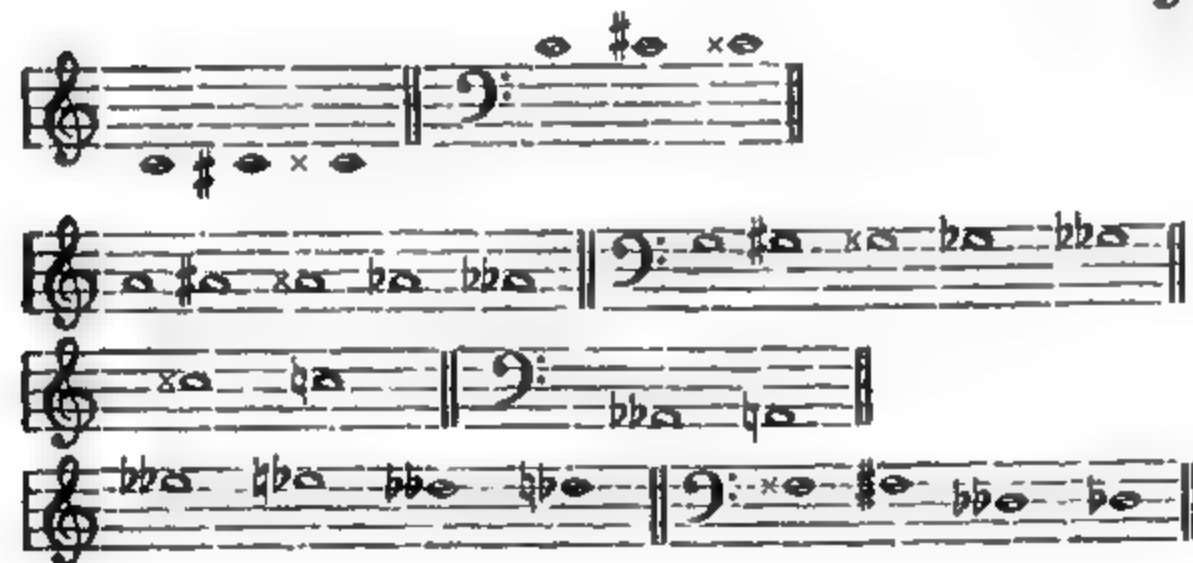
قد تمس الحاجة إلى مضاعفة عملية الرفع ، الديز ، المعتادة فتستعمل لذلك إشارة أخرى مشابهة لعلامة الضرب الحسية ، ترسم هكذا : x

وفي حالة الرغبة في مضاعفة الخفض ترسم علامتان من علامات الخفض ، اليسول ، متجاورتان هكذا : bb أما في حالة إلغاء علامات التحويل المضاعفة فإن العادة لم تجر بكتابة علامتين من علامات الألغاء هكذا : ## وإنما يكتفى بكتابة علامة واحدة منها دلالة على هذا الألغاء فإذا رغب في إلغاء علامة التحويل المضاعفة وقصرها على علامة تحويل اعتيادية فلذلك طريقتان :

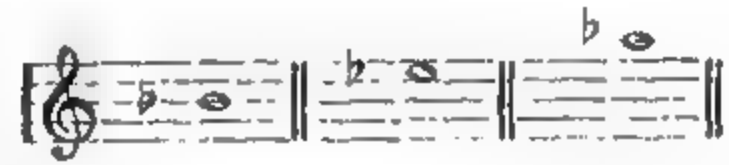
إحداهما أن ترسم علامة الألغاء الاعتيادية وإلى يمينها علامة واحدة من علامات الرفع ، الديز ، أو الخفض اليسول هكذا : # أو b

وثانيتها أن يكتفى بكتابة علامة واحدة من علامات الرفع أو الخفض قبل علامة الصوت المراد تحويله والاستغناء عن كتابة علامة الألغاء

وفيما يلي أمثلة من تدوين علامات التحويل المختلفة السابق يانها :

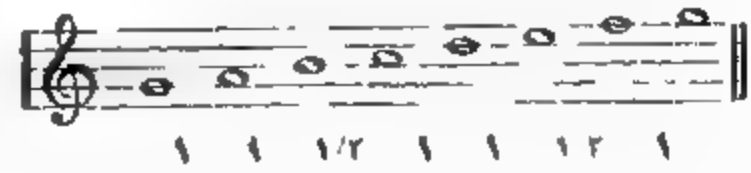


ديز ، ، صول مرفوعة ، أو صول ديز ، وكذلك إذا رغبنا مثلاً خفض كل من الأصوات سي ، مي ، لا ، نصف درجة فأنها تكتب هكذا .

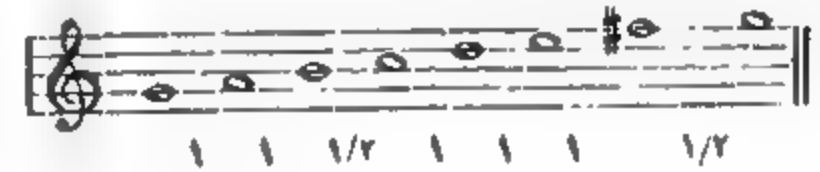


وتقرأ :

سي مخفضة ، أو سي يسول ، ومي مخفضة ، أو مي يسول ، ولا ، مخفضة ، أو لا يسول ، ولتطبيق استعمال علامات التحويل يمكننا أن نعود إلى ما انتهينا إليه في الدرس المتقدم . فقد أوضحنا فيه أننا إذا كتبنا السلم الطبيعي الذي يتبدى بالنعمة صول كان ترقيم مسافات هكذا : -



وكذلك يتنا أن ترتيب أبعاد هذا السلم على هذا النحو لا يتفق مع ترتيب أبعاد السلم الكبير ، الماجير ، ، ولجعل هذا السلم سلباً كبيراً ينبغي أن ، تحول ، المسافة مي ، فا ، فتصير ، درجة كاملة ، ، وأن ، تحول ، المسافة فا ، - صول ، فتصير نصف درجة أي أنه ينبغي أن نوضع علامة رفع ، دييز ، قبل فا ، ، ويصير تدوين سلم صول الكبير هكذا : -



# الالعاب الموسيقية

## لعبة « الكستبان »

الغرض منها تدريب الأطفال على تمييز شدة الصوت ؛ أى قوته وضعفه

تطلب المعلمة أو المعلم إلى الأطفال أن ينتخبوا واحداً منهم يبق خارج الغرفة . ثم يخبأ ، فى غيبته ، كستبان أو أى شئ مماثل له . فى إحدى نواحي الغرفة . وبعد الانتهاء من عملية التخبئة ، يسمح للطفل بالدخول ويطلب إليه البحث عن الشئ المخبوء .

فيدور فى نواحي الغرفة باحثاً ، وتعاونته المعلمة بالعزف بالبيانو ، فكلما اقترب الطفل من مكان الخبء وقّعت المعلمة توقيعاً قوياً ، فإذا ابتعد الطفل عنه وقّعت توقيعاً ضعيفاً . ويشد التوقيع جداً إذا كاد الطفل أن يعثر على ما خبئ .

ويمكن للمعلمة جعل هذه اللعبة أكثر تسلية للأطفال ، بأن تشركهم معها فى العزف بالآلاتهم الإيقاعية ، أو بالتصفيق ، أو باستعمال أدوات تحدث أصواتاً مختلفة ، على أن يجرى هذا بنفس الطريقة التى ذكرناها من حيث مراعاة قوة الصوت عند اقتراب الطفل من الشئ المخبأ ، وضعفه عند ابتعاد الطفل عنه وفى إمكان المعلمة أن تتصرف فى هذه اللعبة بما يتناسب وحالة الأطفال

وفى الصفحة المقابلة قطعة موسيقية نشرها كأمثلة لما يمكن أن يستعمل فى هذه اللعبة من المعزوفات

بالبيانو :

# لعبة «الكستان»







الطَّيُّورُ تَسْتَقْبِلُ الصَّبْحَ

[illegible]



## تدريس الموسيقى للعميان

أنشأ المعهد الملكي للموسيقى العربية في مدرسته قسماً خاصاً بتدريس الموسيقى للعميان، على أحدث النظم المتبعة في التدريس لهذه الفئة، وهو عمل مشكور نرجو أن ينتفع به أبناؤنا المكفوفون، وأن يستفيد منهم الوطن بعد حين.

## مجلس إدارة المعهد

اجتمع مجلس إدارة المعهد، لأول مرة بعد العطلة الصيفية، مساء يوم الأحد ١٣ من أكتوبر سنة ١٩٣٥ للنظر في بعض الشؤون الهامة التي تتصل عن قرب بالموسيقى.

## الموسيقى في مناهج المدارس الابتدائية للبنين

الآن وقد تم تقرير التعليم الموسيقى في المناهج الدراسية بجميع مدارس البنات في حلقاتها المختلفة: رياض الأطفال والمدارس الابتدائية، والمدارس الثانوية، فقد عمدت وزارة المعارف إلى تجربة حكيمة في سبيل إدخال التعليم الموسيقى في مناهج المدارس الابتدائية للبنين، فبدأت تجربتها في العام الدراسي الماضي بمدرسة الأورمان الابتدائية

للبنين وقررت تدريس الموسيقى في برنامجها كالتبع تماماً في مدارس البنات. وقد أسفرت التجربة عن نتيجة باهرة حققت الرغبات، فأصدر معالي وزير المعارف أمره بتقرير تدريس الموسيقى على هذا النظام أيضاً بمدرسة الناصرية الابتدائية للبنين ابتداء من هذا العام الدراسي.

## الأسئلة الموسيقية

تلقينا من الكاتب الأديب أحمد افندي ترك بحسابات جهر ك الاسكندرية كتاباً رقيقاً يشكر «للموسيقى» مجهودها الضعيف في خدمة الموسيقى ويثني على خطتها في تحريرها جاء فيه:

«ولما كان لسان حال «الموسيقى» تقويم ما اعوج، وتنوير الأفهام، فأني أقترح أن تفتحوا باباً للأسئلة والأجوبة خاصة بالمسائل الموسيقية، لا سيما وأن مجلة الموسيقى هي بمثابة المعلم للتلميذ. ولا يخفى أن هذا الباب سيكون حلقة الاتصال بين القراء وتحرير المجلة، وفي ذلك روح من التعاون لأعلاء كلمة الموسيقى ورفع شأنها، وهذه رغبة لفيف من إخواني هواة الموسيقى وعشاقها ونحن نرحب بهذا الاقتراح شاكرين لحضرة صاحبه الأديب فضله وثناءه، معلنين أننا على استعداد تام للأجابة على كل ما تلقاه من الأسئلة الفنية البحتة الخاصة بالموسيقى وفنونها لاغير»

## الحاج محمد أحمد سرور وفرقة



الحاج محمد أحمد سرور  
المطرب السوداني

نزل القطر ضيفاً كريماً ، صديقنا الحاج محمد أحمد سرور  
المطرب السوداني وفرقة . وكان من حظ المعهد أن  
شاركه في إحياء حفلة عيد الجلوس الملكي السعيد .  
وقد استقبلته جمهرة المدعوين من كرام المصريين استقبالا  
تجلت فيه الأريحية ونبل التعاطف بين إخواننا السودانين .  
ولقد كان الإعجاب بالغاً بهذا المطرب وفرقة الشأن  
البعيد نظراً لما أظهره من البراعة الموسيقية والاستعداد  
الفني فيما تنغى به من روعة اللفظ وسمو المعنى .  
فهنئته ونرجو له إقامة حميدة في ربوع الوادي .

## مجلة الصباح

دخلت زميلتنا الغراء «الصباح» في العام الرابع عشر  
من عمرها المبارك ، يتجلى فيها المجهود العظيم الذي يبذله

في العناية بها حضرة صاحبها الأستاذ مصطفى اسماعيل القشاشي  
قتهى الزميل الكريم والأساتذة القامئين بتحريرها ونرجو  
لها طول العمر واطراد الرق

## قصص التاريخ الاسلامي

يسرنا أن نعلن للقراء شروع صديقنا الكاتب الكبير  
الأستاذ ابراهيم رمزي في إصدار سلسلة روايات عربية  
مصورة عن تاريخ الاسلام منذ عهد النبي عليه السلام إلى  
وقتنا هذا . ولا شك أن صديقنا الأستاذ يعد من أعلام  
المؤرخين الاجتماعيين في القطر المصري ، كما هو بحق أول  
قصص في هذه البلاد .

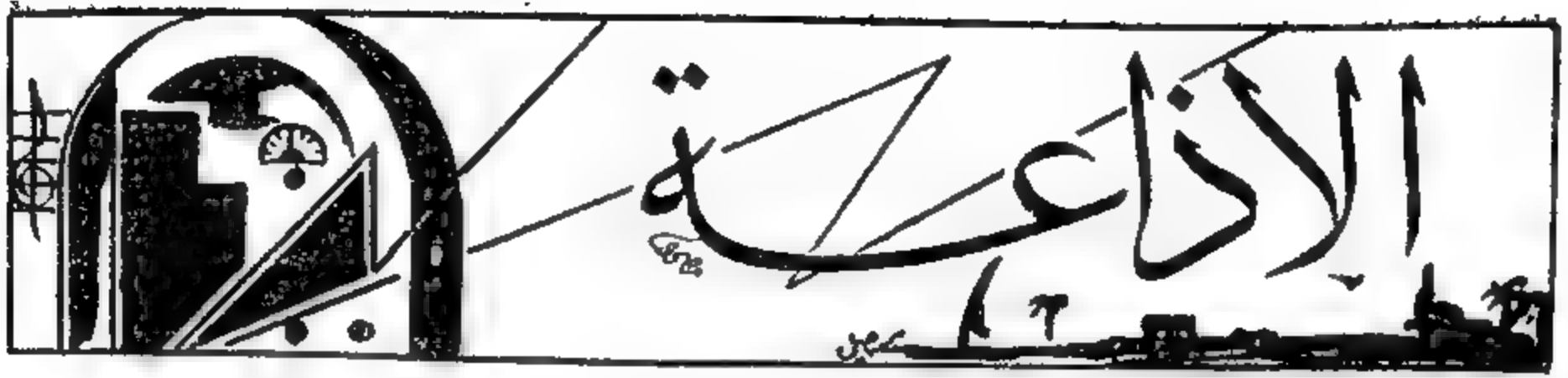
ولا شك أن عمله هذا سيقابله الجمهور في مصر والعالم  
العربي بمتى الارتياح لأنه سيكون تبصرة للناشئين  
وتذكرة للراشدين ودرسا في الأدب والتاريخ والاجتماع  
نحن في أشد الحاجة إليه .

## معهد الموسيقى بالأسكندرية

تلقينا من حضرة عبد الحيد رفعت شيخه مراسل «الموسيقى»  
بالأسكندرية أن معهد الموسيقى الأسكندري أقام بداره  
حفلة موسيقية غنائية ساهرة في مساء الخميس ٣ من أكتوبر  
سنة ١٩٣٥ لمناسبة ابتداء العام الدراسي بالمعهد .

وقد وافانا برنامج تلك الحفلة فألفيناه برنامجا شاملا ،  
ويسرنا أن نعلم أن تلك الحفلة أصابت توفيقا ونجاحا  
ألهج السنة الحاضرين بكلمات الشكر والإعجاب .

نرجو أن تكون هذه الحفلة فاتحة حسنة لهذا المعهد  
في عامه الدراسي الحالي .



## لِلْبَاقِدِ الْفَتَى

### إِسَاءَةُ مَحَطَةِ الْإِذَاعَةِ الْمِصْرِيَّةِ

لِلْمُوسِيقَى الْمِصْرِيَّةِ

أَرَادَتِ الْمَحَطَةُ الْمِصْرِيَّةُ أَنْ تَحْفَظَ سَكَانَ لَنْدُنَ بِإِذَاعَةِ  
جَامِعَةِ لَمْتَحَلَفِ أَلْوَانِ الْمُوسِيقَى الْعَرَبِيَّةِ وَآلَاتِهَا وَأَصْوَاتِهَا .  
فَإِذَا أَعَدَّتْ لَتَنْفِيزِ هَذَا الْبَرْنَامِجِ الْعَظِيمِ ؟  
أَعَدَّتِ الْحَزَى وَالْفَضِيحَةَ وَالتَّمْثِيلَ بِالْمُوسِيقَى وَأَهْلَهَا ،  
وَصُورَتِهِمْ ، لَأَرْقَى أُمَّةً وَأَنْبَلَ شَعْباً ، قَوْمًا مَهْجَأً لَا رَابِطَ  
لَهُمْ وَلَا نِظَامَ .

حَشَدَتِهِمْ جَمِيعًا مَزُودِينَ بِالْآتَمِ الْمُوسِيقِيَّةِ عَلَى تَبَايُنِ  
أَنْوَاعِهَا وَاخْتِلَافِ أَنْعَامِهَا ، وَفَرَضَتْ عَلَيْهِمُ التَّقْنَى ، وَالْعَرْفَ  
وَالزَّمْرَ ، وَالطَّبْلَ ، وَزَقَافَ الْعَرَسِ ، وَتِلَاوَةَ الْقُرْآنِ ، وَالْأَذَانَ  
لِلصَّلَاةِ ، فِي زَمَنِ لَا يَتَجَاوَزُ الثَّلَاثِينَ دَقِيقَةً .

ثَلَاثُونَ دَقِيقَةً ، يَا لِلْهَوْلِ ، يُؤَدَّى فِيهَا مَعْرُضٌ عَامٌّ  
لِلْمُوسِيقَى الْعَرَبِيَّةِ ، وَهِيَ وَحْدَهَا لَا تَكُنِي لِبَيَانِ نَاحِيَةِ ضَنْيَلَةٍ  
مِنْ نَوَاحِيهَا ، فَكَانَ مَعْرُضًا لِلْفَنِّ الْهَزِيلِ ، وَالْمُوسِيقَى  
الْمَكْسِيحِ ، وَالنِّعَمِ الْعَلِيلِ ، وَالْأَصْوَاتِ الْوَاهِنَةِ ، بَلْ كَانَ ،  
فِي الْحَقِّ ، تَمَثِيلًا بِمِصْرَ وَسَمِعَتْهَا الْفَنِيَّةُ .

لَقَدْ يَغْتَفِرُ لِلْمَحَطَةِ بَعْضُ تَهَاوُنِهَا فِي إِصْلَاحِ مَا يَشْكُو  
مِنْهُ النَّاسُ مَحَلِّيًّا ، أَمَا أَنْ تَسِيءَ إِلَى مِصْرَ وَسَمِيَةِ مِصْرَ ،  
فَتَذِيعُ عَنْهَا خَلِيطًا مِنَ الْهَذَرِ وَالْفُوضَى بِاسْمِ الْفَنِّ وَالْمُوسِيقَى

فَذَلِكَ مَا لَا يَغْتَفِرُ وَلَا يَتَسَاحَفُ فِيهِ ، وَلَا يُمْكِنُ السَّكُوتُ عَنْهُ ، وَلِذَلِكَ  
نُوجِّهُ إِلَيْهِ نَظْرَ اللَّجْنَةِ الْحُكُومِيَّةِ الَّتِي يَصِيدُهَا مَا أَصَابَ مِصْرَ .  
وَمِنْ أَعْجَبَ مَا حَدَّثَ فِي تِلْكَ الْإِهَانَةِ الَّتِي تَشْرُوهَا عَلَى  
النَّاسِ وَأَذَاعُوهَا فِي أَهْلِ لَنْدُنَ أَنَّهُ رَغْمَ الدَّقَاقِ الثَّلَاثِ الَّتِي  
حَدَّدَتْ لِكُلِّ مَطَرَبٍ وَعَازِفٍ وَمَقْرِيٍّ وَمُؤَذِّنٍ وَزَمَّارٍ وَغَيْرِهِمْ  
فَإِنَّ الْمَذِيعَ كَانَ يَقْطَعُ عَلَيْهِمْ دَقَائِقَهُمُ الْقَلِيلَةَ لِيَبْلُغَ وَيُشْرَحَ  
مَا يَتَوَلَّوْنَ ، فَكَمْ قَاطِعُ الْمَعْنَى وَتِلْكَ يَمِضُ فِي ابْتِدَائِهِ ، حَتَّى الْقُرْآنَ  
فَقَدْ قَاطَعَ الْمَذِيعُ الْمَقْرِيَّ فِي نِصْفِ الْآيَةِ دُونَ أَنْ يَتِمَّكَ  
مِنْ وَقْفِ شَرْعِيٍّ مَبَاحٍ .

وَلَقَدْ قَدَّمَ الْمَذِيعُ نَحْرَ مَقْرُونِنَا الشَّيْخِ رَفَعَتْ إِلَى الْقَوْمِ  
فَقَالَ مَا مَعْنَاهُ : « سَتَسْمَعُونَ الْآنَ قُرْآنًا مِنْ رَجُلٍ أَعْمَى  
يَهْتَزُّ يَمِينًا وَشِمَالًا وَهُوَ أَحْسَنُ قَارِئٍ فِي مِصْرَ » وَقَالَ عَنْ  
الْآنَسَةِ أُمِّ كَلْثُومَ : « سَتَسْمَعُونَ فَتَاةً فَلَاحَةَ نَشَأَتْ فِي الرِّيفِ  
فِي بَيْتَةٍ فَقِيرَةٍ وَهِيَ الْآنَ أَحْسَنُ مَغْنِيَةٍ فِي مِصْرَ » إِلَى غَيْرِ  
ذَلِكَ مِنَ الْمَقَاطَعَاتِ الَّتِي أَلْمَنَّا لَهَا

وَتَعَالَى مَعِيَ اسْتِمَاعُ إِلَى الْأَذَانِ فِي غَيْرِ وَقْتِ الصَّلَاةِ  
يُؤَدِّيهِ رَجُلٌ ، فَيَخْطِئُ فِيهِ ، فَنَمِجُهُ الْأَذَانَ وَتَأْلُمُ لَهُ النَّفُوسُ  
فَهَلْ سَمِعَ النَّاسُ ، مِنْ يَوْمِ أَنْ اخْتَرَعَ الرَّادِيُو ، أَنْ  
أَذَاعَ الْقَوْمُ مِنْ كُنَائِسِهِمْ ، أَوْ مِنْ مَحَطَاتِ إِذَاعَاتِهِمْ ، صَلَاةً أَوْ  
تَرْبِيلًا كُنَائِسِيًّا ؟

أَيُّهَا الْمَحَطَةُ ، حَازِرِي أَنْ تَجْرَحِي النَّاسَ فِي عَقَائِدِهِمْ وَشُعَائِرِهِمْ .

ثم تعال معي استمع إلى بيانو مدحت عاصم يعلن  
عنه المذيع أن ما يعزفه هو الموسيقى المصرية الحديثة ،  
وهو يرق على البيانو قطعة من أسف الموسيقى الغربية  
خلطها بأسف نغم عربي

ما هذه المهازل أيها الناس ، إن هانت عليكم عواطفنا  
فاتقوا الله في سمعة البلاد .

### مناورة موسيقية

ولماذا لا تقام مناورات في الموسيقى ؟ أليست الموسيقى  
فنًا من الفنون كفن الحرب لها خيلها ورجلها وعددها ؟  
ولقد كان في المناورات الحرية القائمة حولنا في كل مكان  
هذه الأيام في البر والبحر والجو . والتي تحمل أنبأها  
الصحف ، حافز لصديقنا الأستاذ ، الملازم محمد افدى  
صديق ، رئيس موسيقى مدرسة البوليس والإدارة على أن  
يقيم لنا في يوم ٢٧ سبتمبر ، مناورة موسيقية ، حشد  
لها جميع العدد والآلات من قرب ونحاس ، قصفت فيها  
مدافع سمنا دويها الشديد ، وتبودلت فيها الطلقات فقاد  
آذانتا إلى ، الميدان ، في لحن من مقام الجهاركاه كان  
غاية في الإبداع والاتقان . وقد أدخل فيه أيضاً نوعاً  
من ، الهارموني ، زاده قوة على قوته .

وأحسب أن ، صديقاً ، يكاد ينتقل بنا حقيقة إلى  
، ساحة القتال ، لولا أننا أدركنا أنه يقيم هذه المناورة  
بعيداً عنا ويذيعها علينا من ، ثكنات العباسية ،

ونحن إذ تعجبنا هذه المناورة التي حشد لها حضرة  
الضابط النشيط الضرب والنغم ، لا يفوتنا أن نهتبه على  
مجهوده القيم في التمشي بموسيقاه مع تطورات الأيام ،  
والتنقل بها مع المناسبات لتسايرها جنباً لجنب .

وطبيعي أن الموسيقى من أطوع الفنون وأسلسها قياداً  
إذا ما أحسن توجيهها ، وحسب الفنان أن يسخرها لفنه

فيعبر بها عن مختلف نواحي روحه من فرح وألم ، وحب  
وبغض ، وصبر ويأس ، ووصل وهجر ، وسلم وحرب .  
وهي في كل ذلك تواتيه منقادة في حسن طواعية .

### صالح عبد الحى

أسمعنا الأستاذ صالح في مساء ٢ أكتوبر في الفاصل  
الثاني وصلة من مقام « ياقى » استهلت بالتقسيم المختلفة  
على العود والكمان والناى والقانون ثم موشحة « أنا لا اسمع  
الملم » ثم موال مطلعته :-

يا قلب أعتب عليك ولا على عني  
ما هو اتو الاثنين السبب في بلوتى دى

وغنانا بعد ذلك ، طقطوقة من نفس المقام مطلعها :-

لما انكويت بالنار فرح العذول في  
والقلب بات مختار يا روحى وعنى

وفي الحق فقد أجاد صالح كثيراً في تأدية هذه الوصلة  
وتجلت فيها حلاوة صوته واقتداره في التطريب ، وبما يلاحظ  
أن هذا الموال وهذه الطقطوقة قد أحسن اختيارهما بشكل  
يدعو إلى الارتياح ، ومع أن مؤلفيهما مختلفان فأنهما متفقان  
ومنسجمان حتى في « البحر » وفي « القافية » .

وهنا نهمس في أذن « صالح » أن « الحانة » في الموشحة  
المذكورة ينبغي أن يغنيها هكذا :

« آه من خير قديم ، لا آه من خير قديم ، كما يحفظها  
ولعله لا يؤاخذنا في هذا الهمس الذى لا نرجو من ورائه  
إلا النفع الخالص لوجه الفن وصحة اللفظ .

### الآنسة « س » ثانياً

لما سمعنا الآنسة في المرة الأولى ، وكتبنا عنها في  
العدد السابق ، لم تعرض إذ ذاك لفنها ولا لموسيقيتها ،  
ووعدنا قراءنا بالعود إلى ذلك في هذا العدد . وها نحن  
أولاء نبر بالوعد مصلحين مخلصين

## مفردات عيـد الجلوس الملكي السيد

### ١ - حفلة المعهد الملكي للموسيقى العربية

احتفل المعهد الملكي للموسيقى العربية احتفاله السنوي بعيد جلوس مولانا حضرة صاحب الجلالة الملك «فؤاد» الأول حامى ذمار الموسيقى ورافع لوائها ، فأقام على بنائه زينة كهربائية ضخمة ونصب على قبة الثريات البديعة فازدهر المعهد ليلئذ ولبس حلة قشبية من النور والفن ، وهرع إلى احتفاله صفوة الرجال وشخصيات متميزة من كبار الموظفين وأعظم التجار والأعيان وقد شرف الحفلة أيضاً للمرة الأولى جناب المحترم المدير العام لمحطة الإذاعة اللاسلكية الحكومية يصحبه جناب وكيله .

ونظراً لما تتمتازه حفلات المعهد في مثل هذه المناسبات وما يكتب لها من نجاح وتوفيق ، فقد شامت المحطة أن تذيع هذا البرنامج بالراديو وهذا ما كان .

بدأت الحفلة بفواصل غنائية من مقام «سوزناك» أدته فرقة الأستاذ عبد الرحيم محمد من أعضاء المعهد الفنيين قام بالغناء فيها حسين أمين إبراهيم أفندي فأجاد . وتلاه فاصل موسيقى إفرنجي عزف فيه الأستاذ «كنتروقتش» بكماله بعض القطع الموسيقية نالت استحساناً كثيراً . أما وصلة عبده أفندي السروجي من مقام «العجم» فقد نهجت حقاً لولا بعض الطول الذي استولى على المنولوج .

وسمنا أيضاً فاصلاً موسيقياً صامتاً كان غرة في جبين الحفلة ، لا للشخصيات الفنية الكبيرة التي اشتركت فيه فقط ، ولكن لما عزفته من تقاسيم مقام «يائي» ومن سماعي «عزيز دده» الذي أدبت خاناته الأربع في غاية من

وقبل أن نبدأ بتقديمها الفني نحب أن نلفتها إلى أن ما اتخذته من أساليب الدعاية في المرة الثانية بعد أن كشف كثير من الصحف عن اسمها وحقيقة أمرها كان غاية في السخف لا يلجأ إليها إلا كل ضعيف هزيل .

وبعد فقد سمناها في إذاعة يوم ٣ أكتوبر وسط تلك الدعاية العريضة فألفينا صوتها ضعيفاً عند التسليم ( بدون فرامل ) كما يعبرون . وفي بعض الأحيان تجده عند «البجات» ، قد تكشف في غير حلاوة . أما الآلات فقد كان عزفها قويا تغلب على صوتها فكنت لا تتبينه وسط تلك الضوضاء الموسيقية . وأسمها ضوضاء لأنها لم تكن بحيث تنال إعجاب السامع في عزفها فرادى أو مجتمعة ، ذلك بأن السماعي الذي عزفته الآلات لم يؤد بنجاح ، فقد كانت في مواضع كثيرة تخرج عن الضرب ولا تتبع ضابط الإيقاع . ونحن لا يسعنا إلا أن تمنى لها كطربة أن تواصل الدرس والتحصيل بعيدة عن الإعلان الذي إن أفادت منه شيئاً فلا تفيد غير غرور ينفخها ولا يتنى من جوع . أما محطة الإذاعة فقد ورطت هذه «السعاد» في دعاية لا تقوى عليها ، وعلقتها في موقف نعوذ بالله من أن تجر المحطة إليه واحدة أخرى ، إلا إذا اكتفت بأن تنال «س» رضاها فقط ، وضربت برضاء الجمهور عرض حائط «الاستديو» . والآن وقد علمنا وعلم الجميع من هي هذه «الس» وما هو قها فن الذي ساق المحطة إلى أن تلحظ هذه المطربة بعنايتها بنوع خاص ، ومن الذي ورط المحطة في تمييزها هذا التمييز ، ومن ذا الذي نظم هذه الدعاية لها ؟ هل الفن هو الذي صنع ذلك ؟ وهل الموسيقى هي التي أوقفتها ذلك الموقف ؟

نرجو ألا نصدق الناس فيما يتناقلونه من الأسباب والعلل والأغراض فإنا نحسن الظن بالمحطة . ونكره أن نصدق عنها الشائعات .

الدقة والشجو والطرب . ومهما يمسك . النافذ الفنى .  
عن وصف نجاح تقاسيم حضرة صاحب العزة مصطفى  
بك رضا لزمده فى الثناء ولبلوغه الغاية القصوى فى الاجادة  
والنبوغ فأتى لا أستطيع السكوت عن المديح هذه المرة  
ولو أغضب ذلك مصطفى بك

أما وصلة الموسيقى . السودانية ، التى أداها لنا حضرة  
محمد مرور أفندى وفرقة فقد كان الإعجاب بها عظيماً  
وخصوصاً ما جاء فى أغانيها من معان عالية منها الأمل  
القوى فى النجاح والاستبسال فيه والصبر على الأيام واجتلاء  
محاسنها ومواجهة مساوئها إلى آخر ما غنانا بأسلوبه الخلاب  
وابتسامته الجذابة وتوقيعه بالدف وهو ممسك به بجوار أذنه  
وحركات أرجله الراقصة كل ذلك أطلق الأيدى بالتصفيق  
له واستعادته .

وفى الوصلة الأخيرة أسمعنا الأستاذ . محمد صادق ،  
وصلة مقام كرد من تلحينه غناها بوضوح ولعب فيها بفنه  
وبصوته معاً فخرج المنولوج ليس فيه ما يعيبه وليس لدينا  
ما نأخذه عليه ، وحفاً فقد كان مسك الحتام

### حفلة موسيقى السوارى الملكية

أذن جلالتـه — أيد الله ملكه — أن تذيع موسيقى  
السوارى الملكية بالراديو برنامجاً أعد خصيصاً للاحتفال  
بعيد جلوسه السعيد روعى فى انتقاء اجزائه اعتبارات عديدة  
حتى أصبح بحق ، مناسباً للعيد ، منسجماً فيه ، بما دل على دقة  
الأستاذ حسن الصياد رئيس الفرقة . فبينما تسمع دور  
« اليوم صفا » للرحوم محمد عثمان من مقام « جهار كاه »

إذا بك تسمع افتتاحية :- Morning, Noon and Night  
وما فيها من توزيعات جميلة جداً فى الآلات والضروبات .  
وبينا تسر من إذاعة دور « أهين النفس واذلل إليك »

من مقام « نهاوند » للرحوم عبده الحامولى ، إذا بك  
تسمع ( Chant de resigné ) غناء البلبل لـ « فلبوكس »  
وما تجده من عزف بعض الآلات الموسيقية ومحاكاتها  
بالضبط للبلبل المخلق فى السماء والمثل الأعلى للتغريد .  
وهكذا ظل الصياد أفندى ينتقل بنا من لحن إلى لحن ،  
بجمع شتات بعض الأدوار قديماً وحديثاً ، شرقياً وغربياً ،  
وأخيراً أسمعتنا الفرقة نشيد جلالة الملك من مقام « راس »  
« عاش رب التاج » ( الذى نشر بالمعد العاشر من هذه المجلة )  
وبهذا أنتهت حفلة السوارى بنجاحها المعروف عنها .

### حفلة محطة الإذاعة

أما محطة الإذاعة فقد أعدت لهذا الاحتفال - والحق  
يقال - برنامجاً حافلاً بدأ فى الصباح وانتهى فى المساء  
جمعت فيه ألواناً مختلفة من الإذاعات . فحبه الخطب ،  
والقصائد ، والموسيقى الصامتة ، والغنائية ، والمزمار البلدى ،  
والمثولوجات ، والأوركسترات ، والأناشيد ، والأغاني المختلفة  
واشتراك فيه كبار المطربين والمطربات . وانتظم فى أذاعته  
البارزون من الأدباء والفنانين والشعراء ، عبروا جميعاً عن  
ولاء البلاد للعرش والجالس عليه ونطقوا بما ينطق به  
جميع المصريين من تعلقهم بملكهم المفقود ، فكنت تجد  
ذلك ماثلاً فى كل ما ألقى من شعر أو نثر أو غناء أو  
عزف . وقد لاحظنا على المذيعين بعض ملاحظات فنية  
تجاوزنا عنها هذه المرة مادامت الحفلة فى مجموعها قد أدت  
الغرض المقصود من إقامتها .

عاش الملك لشعبه المخلص الوفى ، وأبقاه الله ذخراً  
للبلاد وملاذاً لها ، ومتعته بنعمة الصحة الوفيرة وطول العمر  
فيشهد أمثال هذه الأعياد السعيدة ، وأقر عينه بولى عهده  
أمير الصعيد رد الله غربته نائلاً أعلى الدرجات العلية  
التي تليق بسموه ونبله وكرم محنته ومجده .



# برنامج الإذاعة الموسيقية

من الأربعاء ١٦ أكتوبر لغاية الخميس ٣١ منه

الأربعاء ١٦ أكتوبر

صباحا فرقة مدرسة اليتامى  
مساء صالح عبد الحى

الخميس ١٧ منه

صباحا كان منفرد  
مساء محمد يوسف وفرقة وفرقة موسيقى اليد المصرية

الجمعة ١٨ منه

صباحا أوركسترا محمد حسن الشجاعى  
مساء حسن الملوانى

السبت ١٩ منه

مساء عبده السروجى  
الآنسة حياة محمد

الأحد ٢٠ منه

صباحا فرقة موسيقى بلوك خفر بوليس مصر  
مساء الشيخ على الحارث

الاثنين ٢١ منه

صباحا كان منفرد  
مساء السيدة نادرة  
يانو منفرد

الثلاثاء ٢٢ منه

مساء رباعى العقاد

الأربعاء ٢٣ منه

صباحا السيد درويش الططاوى وفرقة  
مساء صالح عبد الحى  
عود منفرد رياض السنباطى

الخميس ٢٤ منه

صباحا اوركسترا فؤاد حلى  
مساء عبد الفتى السيد  
منولوجات فكاية يحيى البايدي ويوسف حسنى

الجمعة ٢٥ منه

مدرسة البوليس  
مساء حسن الملوانى

السبت ٢٦ منه

مساء محمد صادق وفرقة

الأحد ٢٧ منه

صباحا كورس سيد مصطفى  
مساء أحمد عبد القادر

الاثنين ٢٨ منه

صباحا كان منفرد  
مساء لى مراد  
مزمار بلدى

الثلاثاء ٢٩ منه

الآنسة سعاد زكى  
عود منفرد رياض السنباطى

الأربعاء ٣٠ منه

صباحا رباعى العقاد  
مساء صالح عبد الحى  
منولوجات فكاية يحيى البايدي ويوسف حسنى

الخميس ٣١ منه

صباحا كان منفرد  
مساء الآنسة إحسان عبده  
فرقة موسيقى اليد المصرية  
منولوجات فكاية يحيى شكرى



## موزار

MOZART

فليطرده المطران ، وإذن فليقيم  
الوالد أن ابنه يعامل معاملة أبناء  
الأزقة والسالة

\*\*\*

نحن الآن في شهر مايو  
والمطران لا يزال بفينا ، ولقد  
لفتت طول إقامته فيها أذهام  
الناس فبدأوا يتحدثون عنها ،  
يتأولون أسبابها ، كل وفاق  
نزعتهم وميوله

وفي أثناء ذلك أصدر المطران  
أمره بترحيل رجال حاشيته ،  
وبعث بالموظفين والاتباع  
تدريجاً إلى سالسبورج ، فيما عدا  
خاصته ، ومن تمس حاجته  
اليهم ، ولا بد أن يأتي دور  
موزار حينما يتم الاستعداد

لترحيل الموسيقيين . ولقد أعلن المطران أنه يسر إن رأى  
حاشيته جميعاً تعود إلى سالسبورج بدلاً من بقائها بفينا عاطلة



الامبراطور يوسف الثاني  
امبراطور النمسا والمهر في عهد موزار

١١

أحسب والدي لا يرضى لي أن  
أموت كذا . أي والدي : إذا  
حل موعد الصيام المقبل ، فاني  
سأرحل إلى فينا أذن المطران  
أم لم يأذن إنما رضاؤك أنت  
هو الذي أسعى إليه وأبتغيه  
ويجب أن يحتوى رجع كتابك  
إجابتي إلى طلبتي . . ليت لك  
يا أبتى ، أن تعلم العناية التي  
تحوطني بها نبيلات فينا ونبلاؤها  
إذن لأمرتنى بالبقاء وأسرع  
بالجئ إلى »

كانت هذه النجوى تشغل  
رأس موزار ، وكان يتشكك

أحياناً في تنفيذها ولكن النار التي تحرق مخيلته صفت ذهنه ،  
وطهرته من أدران التردد وخلقت فيه عزماً صلباً . إذن

لا عمل لها .

كان يقصد بهذا الإعلان موزار نفسه ، ولكي تتم حركة الرحيل ، في سرعة ، أسر باغلاق مساكن الحاشية والاتباع ، وإذن فن يضطر للبقاء في فينا يجب أن يتحمل نفقات إقامته فيها ، وإلا سافر على أول عربة للبريد

فأما موزار فقد قرر الإقامة في فينا مادام الأمير مقيماً فيها ، فلما أغلق المطران حجرته المتواضعة الصغيرة ، انتقل بأمتعته إلى ميدان بيتر ، ونزل على أسرة ويبر ، وشغل إحدى غرفهم ، وكانت خالية ، ولا تسلم عما استقبل به بينهم من الحفاوة والأكرام

كانت تلك الأيام صحواً ، سماؤها صافية ، وشمسها وضوء مشرق ، فلم يشأ موزار أن يقضيها دون أن يستفيد منها فكان يخرج يومياً إلى غابات فينا البديعة الخضراء ، ويتجول في بقاعها - كان كل شيء في الغابات يدعو إلى العمل ، فالشمس ضاحكة ، والطبيعة مهللة والحرية متوافرة والراحة تملأ جوانب صدره منذ برح منزل ذلك الغليظ الجبار

بعث المطران إلى موزار بنفقات سفره ، وهي لا تتجاوز ما قيمته مائة وخمسون قرشاً ، على أن يلحق بأول عربة للبريد تقوم في التاسع من شهر مايو ، غير أنه لم ير مسوغاً للعجلة مادام المطران مقيماً في فينا ، إلا أنه أخذ أهبة حتى لا يسبقه المطران في العودة إلى الوطن ، فأخذ يتردد على سراي المطران صباح كل يوم ليقف على أخباره وما استجد من الحوادث

هل اليوم التاسع من شهر مايو ، وبدلاً من أن يكون موزار في عربة البريد ينهب الأرض إلى سالسبورج ، كان يرتقى سلاليم المطران ، في هدوء وحذر ، يريد أن يتنسم أخباره ، فقد ظن أن حاله أصبحت الآن خطيرة ، ورأي

من الصواب التقرب من خادم المطران الخاص ليتعرف منه أصدق الأخبار والقرارات ، وكذلك لابد من مداينة أنجل باور ، ولعل موزار كان في هذا التفكير موقفاً كان أنجل باور ، لحسن حظ موزار ، في الردهة مشغولاً بتنظيف الأثاث ، فتوجه إليه موزار ، في خفة ، وقال :

- سلام ، أيها السيد أنجل باور

أخذت الرجل رعدة كادت ترديه ، فلما استفاق التفت إلى موزار ينهره والفرع يملأه :

- يا أولياء الله !! لقد أفزعني أيها العجل ، عليك

لعنة الله ، كاد يصيبني الفالج لاسلمت ولا غنمت

- معذرة وألف معذرة . خفض صوتك ، يا صاحبي ،

هل ... هو .. في الحجرة ؟

- نعم إنه يكتب ، ولا أدري ما الذي يكتبه ... ولكن

قل لي : ما ذا حصل ؟ كنت أفهم أنك رحلت إلى حيث ألفت ... ؟

- ضاقت بي عربة البريد فلم أجد لي فيها مكاناً

- هذا حسن وجميل جداً ، أتعلم لماذا ؟

- لا أعلم ، فلماذا ؟

- يريد المطران أن يرسل معك طرداً ، انتظر سأبلغه

حالا خبر وجودك هنا

- لا . لا . فيم هذه العجلة ؟

- ذلك أمر عاجل وضروري

- قد يكون ذلك غير أني ، للأسف ، لا أستطيع خدمة

قداسته ، فاني سأسافر يوم السبت

لم ينتظر أنجل باور حتى يتم موزار كلامه ، وانسل

إلى حجرة المطران يبلغه الخبر ، وفي هذه اللحظة كان

أحب شيء إلى موزار أن يفر ويهرب ، ولكنه أفسد

على نفسه كل تدبيراً، ووقف كالهم فأتى قياده ، وما لبث  
أن جاء أنجل باور يقول :

- إن الأمير يريد أن يتحدث إليك ، ولكنه برّم  
ضجور . هذا ما أستطيع أن أحذرك منه

قصد موزار إلى باب حجرة المطران بخطى ثقيلة كأنما  
يساق إلى الكرب والأذى ، ثم تراجع ثم أقدم ثم اندفعت  
به قدماه فإذا هو أمام المطران وجها لوجه

نظر اليه المطران بشطر عينه ، وقال في نعمة كلها المهانة  
والازدراء

- تقدم ، أتجسم عن لقائي ودخول حجرتي ؟

- ها أنذا بين يدي سيدى المطران الأمير .

أشاح المطران بوجهه ، وتوسط موزار الحجرة بعد  
أن أغلق بابها ، في هدوء ، فوقف يسلط نظره على هيكل  
موزار من هامته إلى إخص قدمه ثم قال :

- متى تسافر يا غلام ؟

- كنت أود أن أرحل الليلة لولا أن ضاقت بي

محال هربة البريد

- مرحى ! هذيان ما تقص وتحكى . إنما أنت أكثر  
الغلمان استهتاراً ، فما أعرف واحداً غيرك يهمل خدمتي  
ويقصر فيها

- عدم وجود مكان لي سبب يخرج عن إرادتي

- ما تزال بك بجاجة ... سأحطم عنادك وأجده  
أف إرادتك . إنك تعمل وفاق رغبتك ، لا كما يطلب  
منك ، ولا يستحق مثل هذا العناد إلا الضرب بعصا  
العبيد وسوط الكلاب . ما كان لوغد مثلك ، موسيقى  
طائش أن يكدر صفوى ويبعث الهياج إلى نفسه ، لولا  
الحياة لخدمت وجهك ... اسمع .. أنصح لك أن تسافر  
اليوم ، اليوم حالا ، فإذا ترددت ، كتبت إلى سالسبورج

لتخضع مرتبك

وأراد موزار أن يجيب بكلمة ، ولكنه ما كاد  
ينبس بالحروف الأولى من تلك الكلمة حتى انهالت عليه  
الشتائم وتساقط عليه السباب ، فسكت موزار وقلبه يضطرم  
بليب الغيظ حتى لكان وجهه جذوة ملتهبة ، وصار  
المطران حتى انتهى من عريدته ، ثم ألقى على المطران  
سؤالا متواضعا

- هل أفهم من هذا أن صاحب القداسة لا يرضى عن  
خدمتي ؟

يا للهول . أيجرؤ موزار على توجيه هذا السؤال ولا  
تسيخ به الأرض ؟ هنالك هجم المطران وأخذ بتلايب موزار  
وهو يهدر كالبعير زاد رغاؤه ..

- أتهددنى ، أيها الأبله المعتوه ؟ اندفع ، عليك لعنة  
الله . اخرج لا أراى الله بعد اليوم وجهك

ارتد موزار إلى الوراء وهو يصر على أسنانه من وجع  
الغيظ ، حتى سمع المطران صريها ، وتجلت في مقاطع  
وجهه علام الحزم والانتفاض على عتق المطران فيخلعه .  
وأحس المطران خطورة الموقف ، فسكن من حدته فجأة  
وقال :

- اذهب لا أود أن تكون لي علاقة ، بعد اليوم ،  
بغلام وقع مثلك

ونسى موزار في تلك اللحظة الرهبة أباه وأخته فصاح  
في وجه المطران ، والعزة تملأ نفسه

- أيها السيد ! اسمعها كلمة عالية ، لا أود أن يكون لي  
كذلك بعد اليوم ، علاقة بك ولا اتصال بخدمتك  
- إذن فاذهب

فاه المطران بتلك الكلمة ، وهو أشد ما يكون غيظا  
وحنقا ، واتجه موزار إلى الباب ليخرج ، فصاح به المطران :

— سيصلك غدا كتاب إقالتك

— هذا نهاية ما أتمنى

خرج موزار يدفعه بخار الغليان في صدره ، فلم يعرف إن كان يسير أو يدلف ، حتى إذا قطع شارع سنجر وقف في ميدان استيقان يحدث نفسه ، وهو ينتفض من الغيظ :

— ماذا ؟ لا يود أن تكون له علاقة بسلام وقع مثلي ؟ قطع الله ميقولك ، أية وقاحة لم تكن أنت جسمها ورسمها .. لا بأس ، هذا فراق بيني وبينك ، أيها الوحش الضاري ، إنك لن ترائي بعد اليوم ... سأقيم في فينا أشتغل وأشتغل وأعول الوالد والشقيقة ولو لقيت من ذلك كدأ وعناء .. أى أبى من لك بأن ترى هذا المنظر الفظيع ؟ إذن لا رتضيت العمى والصمم على أن ترى ابنك وقرعة عينك ، يسام هذا الخسف والهوان . وهو حبيب إلى كل قلب كريم . اليوم ، يا أبتاه ، لن تقوم لك حجة في بقائك في سالسبورج فان المطران قد طرد ابنك من خدمته ، كما يطرد كلبا أجرب قدراً

ودلف موزار إلى بيت أسرة ويبر يستشير أفرادها ، فاستقبلته كونستانس بمفردها فصمت وتظاهر بالهدوء ، وجاهد في مغالبة نفسه لولا أن فضحته دمة أسرع في تجفيفها . غير ان الفتاة كانت أكثر اتبهاها فسأله :

— ما بك يا موزار ؟ إن عينك حمراء

— عيني حمراء ؟ لماذا ؟ ومن أى شيء تحمر العين ؟ آه ! أكاد أنفجر ويتمزق إهابي ... رباه ... روتسى يا كونستانس إنى أختق ...

ذهلت الفتاة وخلع قلبها الخوف على حياة حبيبها فأسرعت إليه تدعك جبهته ، حتى إذا استفاق وسكن قالت :

— أين كنت ؟

— في شارع سنجر

— عند المطران ؟

— أردت أن أستقى المعلومات فوقعت بيني مغالبه

— ونى ! وى ! إذن كاد يفترسك

— كان وحشاً كاسراً ، يا كونستانس ، نشب في أظافره ثم طردنى من خدمته ومن رحته — له في ذلك سابقة

— كلا ، إن تلك المرة لم تكن جدأ ، أما اليوم فهي الجد أبلغ الجد ، على انه إن كان هازلاً ، فانى أنا جاد فلن أخدمه بعد اليوم

— الحمد لله ، وهل ستقيم عندنا

— لا أعلم ، ثم ...

— كيف ؟ يجب أن تقيم بيتنا . فما تريد أن تصنع الآن ؟

— لم أقدم استقالة كتابية إلى هذه اللحظة ، وسأقدمها غدا

— ما معنى هذا ؟

— سأقص عليك الأمر كله ، وإنك لتفهمين منه ما تريد



كونستانس زوجة موزار

ولقد ملكه الغضب حين كان يروى لها قصته ، وأراد كبه فلم يستطع فسحَّت عيناه بالدموع وشق شقيقاً طويلاً أبكى كونستانس وأسأل دموعها ، ولم تشأ أن تقاطعه حتى أتم حديثه فقالت ، والعبرة تخنقها :

— وبعد هذا كله أعود إلى سالسبورج ؟

- أما باختيارى فستحيل ... أبداً . أبداً

- ومن يستطيع أن يرغمك ؟ ليس لأحد عليك سلطان

إلا نفسك

- للبطران أن يقبض علىّ ، إن شاء ، فى ظرف عام  
إن وطئت قدماى الدائرة التى تحت سلطانه ، وهذا حقه  
إن لم يقبل استقالتى

- وهل تظن بعد الذى حصل أنه يمانع فى قبولها .  
أعتقد أنه مادام قد طردك ، فلا يتأبى أن يكتب مضمون  
ذلك الطرد

- هذا رجل شرير ، بل هو وحش كاسر ، فمن ذا  
الذى يعلم قصده .. إذا لم يوافق هذا الرجل على قبول  
استقالتى فليس أمامى غير حل واحد ، هو أن تحرم على  
سالمبورج فلا يرانى فيها أحد إلا إذا استطعت أن أكون  
نمساويا فى مدة سنة

- وهل لاتود أن تكون نمساويا ؟

- ليس فى بلاد الله جميعاً بلد تحبب إلى الحياة فيه ،  
وتنطلق مواهبى الموسيقية من عقالى أكثر من النمسا .  
هل فى الدنيا مدينة موسيقية غير فينا ؟ وأى مملكة يقبوا  
عرشها حاكم محبوب كالقيصر يوسف ؟ أكبر سعادتى أن  
أكون نمساويا

- ليس ثمة عائق فى طريقك يعترض رغبتك ، وحتى ،  
على أسوأ الفروض ، فإنك تستطيع أن تقيم سنة فى فينا  
تنال بعدها مرادك

- الكلام سهل ، يا كونستانس ، أنا فى حاجة إلى  
موافقة أبى ، يا عزيزتى ، لأنى لم أبلغ الرشد ، فما بلغت  
سنى الرابعة والعشرين ربيعاً ، وما يدرينى ماذا أعدوا له  
من القول والأراجيف . المطران فى سبيل انتقامه لا يتعفف  
عن الكذب والضلال والأذى

أحس من قلبى أن والدك سيوافق مستريحاً مسروراً

- أتمنى أن يتحقق ذلك ، وسأقص عليه كل شئ

\*\*\*

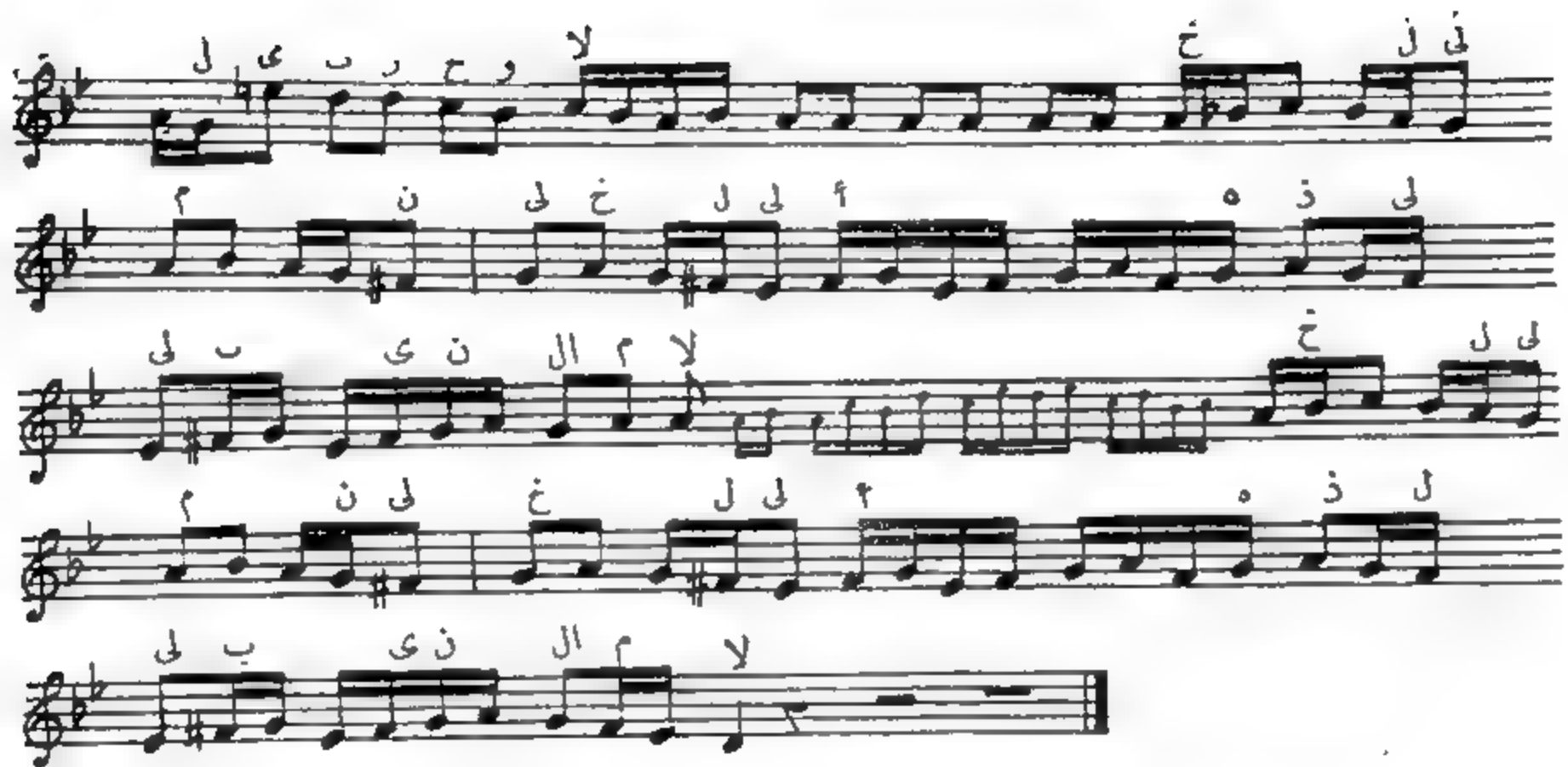
تنبه المطران بعد إذ خرج موزار وقرع سن الندم  
على ما فرط منه من الحماقة وسوء الخلق فى امتهان الفنان  
الذى يحسده عليه أهل الدنيا ، وأيقن أن هذا الفنى لابد  
أن يقدم استقالته عاجلاً ، ولا ينبغي أن يتم ذلك ولا  
أن يكون له وجود

ماهى السبيل إلى ذلك ؟ يجب البحث عن وسيلة  
لا تمس كبرياء المطران ولا تخدش عظمته ، بل ويجب  
ألاً يفهم هذا الشاب المطرود ، أن المطران هيرونيموس  
مشغول البال باستعداده الفنى ، ويجب أن يروض على  
احتمال مكاره المطران وردائله ، فهو سيده وينبغى أن  
يحس تلك السيادة دائماً

لقد التفتت الدنيا إلى فن هذا الشاب ، وأغرم به  
القيصر يوسف فيجب ألا تطلق له حريته نكايه فى ذلك  
الملك الذى ينفذه المطران ... إنما ينبغى اتخاذ الوسائل  
فى لطف وكياسة ، فلا يتسرب الغرور إلى نفس موزار  
فيفاخر بعظمته الفنية ، ويباهى بعبقريته فيها  
وإذن فقد استدعى المطران إليه السيد أركو ، وقص  
عليه ما حصل ، وأصدر إليه أمره قائلاً :

- إذا اجتراً موزار على تقديم استقالته للواقعة عليها  
فابذل جهدك للحصول على ذلك الطلب ، والاحتفاظ به  
بين يديك ، وزود الخدم والأتباع بما ينبغى من التعليمات  
واعمل بعد ذلك ما تراه واجباً  
- طاعة يا صاحب السمو

• يتبع •



## بدرى أدرى كاس الطلا

مرسخ مجاز ضربه نمد

بدرى أدرى كاس الطلا      فأراح للضنى حلا  
شمس تجلت وانجلي      عنى العنا فاسمح ولا

سلسلة

يافاتنى يكفى شجون      مضناك قد ذاق المنون  
خانة

ما الصبر! لا جدلا      والحب لا يبرح ولا  
خلى منى خلى ذلى      بين الملا

دور

شردت عن عيني الرقاد      والجسم أفناه البعاد  
فارحم فتى يرعى الوداد      يامن تملك الفتواد

سلسلة

بالله دع عنك الصدود      ورقلى واسمح وجود  
خانة

هجران مثلى والقللى      يفضى الى ذوب الكلى  
فاشغى ضعفى يكفى لى      يامن حلا

# بذری ادرک اسر الطلا

موشع حجاز ضربہ مخمس

س کا فی عی یا ر د ا دی د ب

ل ح دال فال لی یا لی لی لا ط ال

لی یا لی لی لا ح ناض م ل

فی عی یا ت ل ل ج ت ن س م ش ل

ع ال فی ن ع ل لی یا لی با لی ح ن فا

وح م س فا فا

ت فا یا لی لی یا لی لا

جو ش فی ک ع ل لی یا

ق ک ناض م ل یا ن

یا فون م ال ق ذال لی یا د

ل م ر ب س ال مال لی یا ل

یا ل لی یا لا د ج لا ال

لی یا لا ب ح ل و فی عی



أعلنوا عن متاجركم وبضائعكم وكل ما يهكم رواجه

# الموسيقى

تضمنوا رواجها وانتشارها في كل مكان وفي أرقى الأوساط بجميع بلاد القطر  
أسعار الاعلونه فيها معتدلة والاتفاق عليها مع ادارة المجد  
بالمعهد الملكي للموسيقى العربية



الادارة: ٦ شارع زكي

المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 6 RUE ZAKI

IMPRIMERIE: 18 RUE BORSA

Toufikia - Le Caire

# قول على الموسيقى

وتاريخ مشاهيرها

تأليف

محمودة

يطلب من جميع المحلات الموسيقية

# بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

اتصلوا

بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط

استفيدوا

التخفيض المحسوس

والثقة الوطيدة

والأمان الموفور

خابروا قسم التقسيط رأساً بمركز البنك الرئيسي بالقاهرة وفروعه بالاقليم  
وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

## MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Le Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)

**PIANOS HOFMANN**  
**et**  
**RADIO TELEFUNKEN**

d'argent. Il était tellement pauvre qu'il ne pouvait souvent pas sortir à cause de ses souliers troués. Cet état finit par le faire désespérer de la vie, car il disait souvent à ses amis : « que ma vie ne fût pas plus longue ».

Au mois de Mars, en 1826, pendant une nuit de voyage, il fut obligé de se coucher dans une misérable chambre d'auberge, sans double fenêtre, par un temps humide et glacé. Il fut saisi de fièvre, se mit à tousser et se plaignait d'un mal au côté. Arrivé à Vienne il fut mal soigné, et son neveu Charles le fit attendre plusieurs jours la visite d'un médecin, surtout parce que ceux-ci refusaient de lui rendre visite à cause de sa pauvreté. Enfin le docteur Wauruch qui, prévenu par hasard de l'état, dans lequel se trouvait le grand musicien, qu'il admirait beaucoup, lui rendit visite. Hélas c'était trop tard, il reconnut chez le malade une affection pulmonaire : le malade respirait mal et crachait du sang, souvent une douleur au cou accompagnée d'un enrouement allait jusqu'à la perte totale de sa voix.

Le mal s'aggravait de plus en plus ; il semblait que le malade savait dans quel état il se trouvait, car il répétait souvent la phrase : « Je vais bientôt faire mon salut ». Il était résigné à la mort qu'il craignait et la croyait très prochaine, il s'était déjà préparé à faire une sainte mort, une quinzaine de jours à l'avance.

Cependant il songeait beaucoup à ses bienfaiteurs et aux personnes qui s'étaient dévouées pour le servir sur son lit de mort, et il disait à ceux qui l'entouraient : « dites à ces dignes hommes, que si Dieu me rendrait la santé, je m'efforcerais de réaliser par des œuvres les sentiments de reconnaissance que j'ai à leur égard. » Souvent il invoquait Dieu en disant : « Divinité qui voyez au fond de mon âme, qui connaissez que durant toute ma vie, l'amour du pro-

chain et l'inclination au bien, ont été mes principales occupations : secourez-moi à l'heure de ma mort ».

Huit jours avant sa mort, il était plus semblable à un cadavre qu'un homme vivant. Plongé dans une sorte de stupeur, sa tête était penchée sur sa poitrine, ses yeux fixaient durant des heures entières certains objets de sa chambre.

Il reconnaissait rarement ses amis les plus intimes et demandait parfois le nom de ceux qui étaient devant lui.

Son agonie fut effrayante : car son corps lutta terriblement avant de se séparer de sa noble âme. Le Dimanche 25 Mars 1827, il perdit entièrement connaissance. Le Lundi 26 du même mois, le ciel fut obscurci dès le matin par des nuages sombres et épais ; quelques heures après une tempête de neige s'abat- tait sur Vienne accompagnée d'un orage des plus terribles, d'éclairs et de tonnerres.

C'est dans ces tristes conditions que vers 5 heures de l'après-midi, son âme parut devant son créateur.

Ses obsèques eurent lieu sans beaucoup de pompes. Son corps porté sur les épaules de ses amis fut accompagné à sa dernière demeure par quelques acteurs de l'opéra et quelques artistes parmi lesquels on comptait le grand musicien Schubert.

A l'église on chanta les cantiques qu'il avait lui-même jadis composés de façon si émouvante dans sa « Messe Solennelle ».

### Son œuvre

L'œuvre grandiose de Beethoven dénote le travail patient et continu de son créateur. Elle a un cachet spécial d'originalité, dans l'expression des sentiments ou plutôt dans la manière de faire sentir.

Beethoven composa neuf symphonies dont la dernière : « la 9ème

symphonie » est une représentation de toute sa vie en même temps l'œuvre la plus grandiose et la plus riche que la musique ait connue.

C'est le genre dans lequel il excelle; Richard Wagner disait de lui : « la symphonie et la forme qui lui convient le mieux ; c'est le voile à travers lequel il voit le royaume des sons ».

De son vivant Beethoven affirma lui-même ses mots en déclarant à ses amis que la symphonie était « son élément propre ».

7 concertos.

1 morceau pour 7 instruments divers.

3 morceaux pour 5 instruments divers.

16 morceaux pour 7 instruments divers.

36 solos pour piano.

16 morceaux pour piano avec accompagnement de violon ou de violoncelle.

38 trios.

1 Opéra « Fidelio » qui fut représenté pour la première fois, le 20 novembre 1805. Elle n'eut pas un grand succès à cause, des guerres franco-allemandes et du siège de Vienne. Mais ayant été retouchée et signolée elle fut représentée pour la seconde fois le 29 Mars 1806, et eut un grand succès.

Beethoven mit aussi en musique une Messe et un nombre incalculable de chants avec accompagnement de piano.

- - -

Enfin, la vie de ce créateur incomparable, de cet être au noble génie, doit nous servir d'exemple tout à la fois du dévouement à l'art, de la recherche du perfectionnement moral et de l'ardeur au travail.

Avec lui la musique prit tout son sens et manifesta sa supériorité, car il a été le plus abondant et le plus savant des musiciens de son temps, en un mot, c'est le maître le plus éminent de la musique instrumentale.

reusement il ne put l'épouser surtout à cause de son infirmité.

Plus tard, il connut d'autres filles allemandes, Elisabeth Brentano, Joséphine à qui il s'était intéressé, mais il ne s'attacha à aucune d'elles.

Donc nous pouvons résumer sa vie privée en deux grandes phases : la première partie comprenant son enfance et sa jeunesse pendant lesquelles il étudia la Musique sans penser au mariage, et la seconde partie qu'il passa sourd, refusé par toutes les filles et privé d'une épouse qui lui aurait ménagé sa vie, et je crois que c'était dont il avait le plus besoin.

### **Son inspiration et sa manière de composer**

Ennemi de la musique à programme, très hostile aux peintures musicales, Beethoven ne composait jamais sans s'être donné un sujet, car sa musique obéissait aux préoccupations de son esprit. Pour s'inspirer, il lisait les anciens poètes et les écrivains de l'antiquité tels que Homère et Virgile, et Plutarque et c'est surtout ce dernier qui eut sur lui une grande influence. Il s'enthousiasma aussi pour Shakespeare, à la fin de sa vie il ne cessa de lire Schiller et surtout le philosophe Goethe qui disait de lui : « Je n'ai jamais vu un artiste plus concentré et plus énergique comme Beethoven ». Ayant choisi le sujet de son œuvre, il ne recourait jamais aux instruments ni aux papiers et à la plume pour composer, mais il se livrait à la réflexion, aux rêves jusqu'à ce qu'il eût composé l'œuvre et alors il tirait de sa poche une feuille et un crayon et en prenait quelques notes, puis les remettait dans sa poche.

On raconte qu'il marchait dans les rues de Vienne, la tête décoy-

verte entièrement absorbé par la réflexion et les rêves. Il allait même jusqu'à ne pas donner trop d'importance à la pluie qui le mouillait entièrement lorsqu'il était inspiré. La campagne était l'endroit où il se plaisait le mieux et c'est là aussi qu'il passait souvent des journées entières installé à l'ombre d'un grand arbre pour donner à son esprit la liberté de parcourir l'empire des sons et d'en choisir les meilleurs pour en faire ses œuvres. A son retour, la nuit au milieu du silence, lorsque sa sensibilité ne souffrait plus d'aucun heurt, la muse lui inspirait des idées abondantes qu'il fixait ensuite. Ce n'est plus un musicien que l'on écoute alors, c'est un vrai poète dont l'âme est libre et généreuse, apte à recevoir et à traduire les nuances les plus fines de l'imagination. Cependant cette grande abondance des idées n'a jamais nuit à son originalité et à son étrangeté dont ses 30 ans d'études incessantes avaient imprégné son caractère. Il disait lui-même. « Il faut sentir avant de penser ; ne rien concevoir mais tout sentir. »

Tous les habitants de Vienne et surtout les paysans le connaissaient et le surnommaient « Le grand maître de la Musique ». Lorsqu'ils le voyaient passer, ils ne le saluaient pas de peur de rompre son rêve.

On raconte qu'un jour il fut inspiré, lorsqu'il était assis à l'ombre d'un grand arbre dans un chemin par lequel les diligences et les carrosses passaient souvent.

Lorsque le cocher de la première voiture qui vint à passer observa de loin « le grand Maître de la Musique » il arrêta les chevaux pour ne pas le déranger croyant que bientôt il finirait son rêve et qu'il pourrait continuer son chemin sans avoir interrompu son rêve. A l'arrivée de la seconde voiture, le cocher fit signe de s'arrêter pour la même raison ; ainsi s'arrêta

la troisième et la quatrième jusqu'à ce que le chemin fut embouteillé, par une suite de voitures dont les cochers étaient allés se grouper non loin du maître pour l'admirer. Il demeurèrent ainsi, jusqu'à ce que Beethoven les eut par hasard aperçus.

C'est encore à cause de cette grande absorption par la réflexion qu'il ne s'occupait pas beaucoup de sa tenue extérieure ni de ses affaires personnelles, il ne savait par exemple jamais l'heure qu'il était et pour cette raison, il n'était jamais à l'heure à table, mais toujours deux ou trois heures en retard. Il ne se rappelait souvent pas s'il avait payé le loyer de sa maison, qu'après avoir consulté sa bourse et compté ce qui y restait pour justifier la réclamation du propriétaire.

### **Vieillesse et mort**

En 1815 son frère mourut et il devint tuteur de son neveu Charles. Il s'occupa de son éducation. Ce neveu lui occasionna beaucoup de chagrin par la légèreté de son caractère et son insouciance de la vie. Il faut dire ici, que ceci concourut comme sa surdité à aigrir son caractère et à le rendre irritable, bourru et misanthrope. Vers cette époque là, sa verve puissante, son imagination pittoresque et sa virtuosité commencent à décliner peu à peu chaque année jusqu'à ce qu'il ne put plus jouer, non par incapacité, mais parce que sa surdité l'empêchait d'entendre ce qu'il exécutait. C'est pourquoi il refusait de jouer sur n'importe quel instrument et à n'importe quelle occasion.

Dès 1818 l'argent lui manquait souvent, car les nobles qui le subventionnaient cessèrent de lui verser les 4.000 florins. Il connut de nouveau une véritable époque de misère et de pauvreté, et lorsque le besoin l'obligeait, il se tournait vers ses amis pour obtenir un peu

ne devint empereur lorsqu'il était encore premier consul de France, car il le considérait comme l'apôtre de la démocratie et le libérateur du peuple français. Son enthousiasme pour lui, lui inspira en 1804 une œuvre pleine de nobles sentiments de courage militaire et d'héroïsme. Sur la première page de cette œuvre, il écrivit de sa propre main : « Bonaparte ». Mais un jour en 1806 lorsqu'il se préparait à la lui envoyer, un de ses élèves qui était courant de son désir et de sa haute considération pour l'empereur, ayant lu dans un quotidien la nouvelle du sacre de Bonaparte empereur, se hâta d'aller annoncer la nouvelle à son maître.

Celui-ci furieux de ce qu'il venait de lire, prit son œuvre, déchira la première page portant le nom de Bonaparte et la jeta à terre en disant d'un air moqueur : — Est-ce ainsi que Bonaparte prouve qu'il est injuste et que bientôt, forçant le rôle qu'il joue, il piétinera les droits du peuple qui fut la cause de sa gloire. » Et quand son élève voulu ramasser la feuille, Beethoven lui dit : « Laissez son nom être piétiné, car il a démoli tous mes espoirs en lui. »

## Surdité et misère

En 1796 après son retour d'un voyage à Prague et à Berlin, lorsqu'il avait 26 ans, à la suite d'un refroidissement, il sentit un mal dans son oreille gauche. Il se plaignait d'entendre un bourdonnement continu dans ses oreilles. De plus en plus ses oreilles s'alourdissaient jusqu'à ce qu'il devint tout à fait sourd, en 1800. Il ne pouvait se mettre en rapport avec les hommes que par l'écriture et la lecture. Cette surdité a été pour lui la cause d'une grande misère qui alla même jusqu'à le faire songer au suicide. Sa correspondance avec ses amis le prouve bien, car le 29 juin

1800 où il écrivait à l'un deux :

« ...Je suis un vrai misérable, car voilà déjà 2 ans que je tâche toujours de m'éloigner de la société des hommes parce qu'il m'est impossible de dire à tout le monde que je suis sourd. Et si je pratiquais un autre métier, ce mal aurait été de moindre importance, mais hélas ! je suis un musicien et le mal est bien pire que ce que vous pouvez vous imaginer !... » Dans une autre lettre il disait « ...pour moi point de récréations humaines, point d'entretiens agréables, point d'épanchements réciproques. Il me faut vivre comme un proscrit », « ...Tu ne peux pas te rendre compte quelle vie désolée et triste je mène depuis 2 ans. La faiblesse de mon ouïe, m'est partout apparue comme un spectre. J'ai passé pour un misanthrope quand je le suis si peu. » « ...Si je ne craignais pas le jugement dernier, je me serais déjà suicidé. »

Malgré cette grave infirmité, Beethoven continuait à diriger son orchestre. Il se basait sur la justesse du rythme, quant aux chants, il n'a pas pu continuer à les diriger à cause de l'imprécision du battement de sa mesure.

En 1801 le comte de Waldstein, gouverneur de la Ville de Bonn mourut et par le même fait Beethoven cessa de recevoir la subvention que lui offrait le généreux défunt. Il songea alors à partir en Angleterre, car il venait d'entendre que Rossini donnait à Londres des concerts et que en 5 mois il avait gagné 10.000 £. Mais il manquait d'argent. Il commença alors à donner des leçons de piano, principalement à Joséphine Bunszvik et à l'archiduc Rodolphe, et à vendre ses compositions pour pouvoir subvenir à ses besoins. En 1809 le Roi de Castille lui proposa de venir dans sa cour pour diriger l'orchestre du palais. Cette proposition occupa son esprit pendant un certain temps, car les appointements

et les conditions offertes étaient très favorables.

Finalement les conditions dans lesquelles il se trouvait ainsi que le désir d'échapper à la misère qui l'oppressait depuis déjà 8 ans, le décidèrent à accepter cette offre.

Et il était sur le point d'envoyer au roi une lettre affirmative, lorsque quelques nobles de Vienne, craignant d'être privés d'un tel génie lui offrirent une subvention annuelle de 4.000 florins à la condition de ne pas quitter Vienne. Ainsi il put se passer d'un engagement qui l'aurait énormément gêné et put se livrer librement à développer son talent.

## Sa vie privée

Le sentiment de l'amour était chez lui le plus fort et le plus sensible. Il accordait son amitié à quiconque lui était fidèle et malgré cela, il n'a pu durant toute sa vie jouir d'un bonheur conjugal, de l'affection d'une femme qui se serait donnée toute entière à lui et qui l'aurait consolé dans sa misère. Toutes les femmes qu'il rencontrait glissaient comme des ombres dans sa vie. Il avait toujours pour elles de tendres attentions; mais ses sentiments étaient aussi purs que ceux d'un enfant.

Cependant d'après sa correspondance on constate qu'il avait aimé une certaine Thérèse Malfatti; jeune fille ravissante, dans la fleur de l'âge, excellente musicienne et claveciniste de talent. Elle avait de grands yeux noirs une opulente chevelure brune, une peau mate et légèrement bistre, en un mot elle avait une beauté séduisante. Ses grâces et son esprit distingués, ne pouvaient pas manquer d'impressionner la nature sensible de Beethoven.

Dans ses œuvres « l'Appassionata », « l'Aurcre », « la Romance en Fa Majeur », on sent facilement les doux sentiments d'amour qu'il veut exprimer. Malheu-





BEETHOVEN

tête sa barbe souvent vieille de quelques jours accentuaient la couleur brune de son visage.

La providence l'avait pourvu d'une nature joyeuse, aimant la gaieté et les divertissements, malgré ses maux intérieurs. Son langage était plein d'expressions comiques et paradoxales. Il était violent et nerveux ; dans un moment de fureur, il essaya de briser une chaise sur la tête du prince Liehnouzki, mais c'est la revêlté d'une âme noble et douce car après une scène de colère il revenait à sa bonne humeur.

Partout et toujours il avait l'air d'un inquiet, et n'était à l'aise qu'en promenade c'est-à-dire à la campagne qu'il appelait « le jardin de Dieu ».

Ses distractions sont célèbres : on raconte que se trouvant un jour chez la famille de Breuning il cracha sur un miroir qu'il avait pris pour une fenêtre.

Beethoven avait deux passions. Son art et la vertu ou plutôt le culte de l'honneur. Il se montra, durant toute sa vie, soucieux de son progrès moral. La perfection de son art et la finesse de ses sentiments lui créèrent parmi la noblesse de Vienne une renommée qu'il garda pour toujours et qui ouvrit les portes de ses palais.

Mais Beethoven était démocrate et ne faisait aucune différence entre la haute noblesse et les simples bourgeois, entre un prince et un mendiant, car disait-il : « Nous sommes tous égaux devant Dieu ».

Beethoven était tellement pénétré de ce principe que lorsqu'il s'adressait à un noble il lui parlait sur le même ton qu'à une personne ordinaire.

Il ne tenait aussi presque pas compte des règles de l'étiquette à laquelle les nobles sont habitués

soit dans leurs réceptions soit dans leurs conversations. Il les haïssait pour leur orgueil.

En 1798 lorsque le prince prussien Ferdinand vint pour la première fois à Vienne, on donna à son honneur une grande fête dans le palais de l'empereur à laquelle Beethoven fut invité. La soirée alla avec un ordre parfait, jusqu'au moment du souper. Après que tous les invités prirent place à table, Beethoven remarqua que le prince Ferdinand et quelques nobles de sang royal avaient une table spéciale séparée de celle des invités. Furieux de cet acte d'orgueil, il ne put continuer à voir ce spectacle et il se leva brusquement quitta la salle en fermant la porte violemment après lui. Tous les témoins de cet acte se mirent à le critiquer plus ou moins délicatement. Peu nous importe, qu'il ait eu raison d'agir de la sorte ou non, tel était son caractère devant lequel tous les princes furent obligés de se soumettre, car on raconte que dans une seconde fête célébrée pour le même prince et dans le même palais, Beethoven fut invité et prit place à la table réservée au prince entre lui et l'impératrice. Désormais on lui donna toujours la place digne de son génie, place que ni ministre ni prince ne pouvaient avoir ; place qu'il a méritée non en raison des titres de noblesse ou des médailles données par des rois mais des dons prodigieux que le Roi des rois lui avait donnés. Malgré cela il était très modeste et ne méprisait rien de plus que les mots d'admiration ou de louange.

## Beethoven et Bonaparte

La politique le passionnait, il était partisan de la liberté et du régime républicain. Il admirait beaucoup Bonaparte avant qu'il

grands maîtres : les opéras, les sonates qui lui firent prendre conscience de lui-même et constater son infériorité envers eux.

Mais à peine commençait-il à goûter le plaisir du séjour à Vienne que la mort vint mettre fin à la vie de sa mère qui lui était très chère. Il dut alors rentrer à Bonn pour prendre soin de ses frères devenus orphelins.

Cette partie de la vie de Beethoven demeure encore par parties mal connue. Ce qui est certain c'est que passionné pour l'art et ambitieux de gloire, il se remit sérieusement aux études et s'exerça surtout à l'art de varier et à la composition.

## Installation à Vienne

Il resta donc dans sa ville natale jusqu'au début de l'hiver de l'an 1792 au moment où le grand musicien Haydn retournait de Londres passant par Bonn. Ce fut une occasion très propice à Beethoven pour faire sa connaissance. Et, épris par son grand talent, il lui exprima son désir de le suivre et d'étudier sous sa direction.

Haydn s'étant rendu compte de la capacité de Beethoven, reçut la proposition du jeune maître avec beaucoup d'encouragement et grâce aux bons offices du comte Waldstein, Beethoven partit avec lui à Vienne. Reconnaisant à Haydn cet acte d'encouragement, il composa 3 trios intitulés (opus I) qu'il lui dédia. En même temps il renonçait à toutes ses compositions primitives dont il rougissait.

Le nouveau professeur prévoyait comme le fit Mozart ce que l'avenir réservait à Beethoven, en disant à ses amis après sa première rencontre avec lui : « Faites attention, cet homme fera parler de lui dans le monde entier ». C'est pourquoi lorsque dans une de ses œuvres, il voyait qu'il avait

sacrifié la forme et les règles musicales pour exprimer librement sa pensée, il ne lui corrigeait pas ses fautes, pourvu que le passage satisfît l'oreille. De plus il n'attirait jamais son attention sur les règles de l'harmonie, car il se disait que de telles règles ne sont utiles que pour guider ceux que Dieu n'a pas si généreusement doués et non pour enchaîner les créations d'une grande imagination pareille à celle de Beethoven.

Mais malheureusement un jour en retournant de la maison de Haydn, ayant sous le bras une de ses compositions les plus récentes, il rencontra le musicien Schenk, qui, après une courte conversation lui demanda de lui faire voir son œuvre. A peine eut-il jeté un coup d'œil sur la première page qu'il haussa les épaules puis tournant quelques autres pages, il fit le même geste. Beethoven furieux lui demanda ce que pouvait signifier ces gestes. Schenk lui répondit :

— « Il est possible qu'un grand maître comme Haydn ne s'aperçoive pas de quelques fautes de composition car il est censé ne pas être un professeur mais regardez ici... » et il posa le doigt sur un certain passage, c'est faux, c'est contraire aux règles... là aussi... »

— « Croyez-vous que Haydn me néglige et ne se donne même pas la peine de corriger mes fautes ? Et en quoi puis-je profiter de lui sinon la correction de mes fautes ?... »

Et ce fut la cause pour laquelle il cessa d'aller chez lui et de dire cette phrase à un musicien contemporain qui après avoir copié une de ses œuvres, signa à la fin « Beethoven élève de Haydn » : « Il m'a donné des leçons, mais je n'ai rien appris de lui. »

Il commença alors à prendre des leçons de Schenk avec qui il ne resta pas longtemps et se confia bientôt à d'autres maîtres tels que Albrechtsberger qui lui apprit

le contre point. Salieri avec qui il s'exerça à la composition dramatique et vocale. Il suivit tant de différents cours qu'à l'âge de 30 ans il avait fait 12 fois l'étude de « l'art de la composition ». Mais il faut dire qu'à défaut de bonnes leçons Haydn lui donna le bon exemple.

Malgré toutes ces études, ce révolutionnaire musical ne put atteindre son génie à la rigoureuse des règles et il revint à ce qu'il faisait préalablement : « sacrifier les règles pour la beauté de la forme ».

On raconte qu'un jour un de ses élèves lui dit en lui présentant une de ses compositions :—

— « Ceci est faux mon professeur. »

— « Qui vous a dit cela ? lui demanda le grand maître. »

— « Tous les théoriciens de la musique ; et il lui cita quelques noms. »

— « Soit, mais moi je dis que c'est juste. »

Plusieurs discussions semblables eurent lieu plus tard entre Beethoven et d'autres musiciens et il leur répondait toujours :

« Si ceci n'est pas conforme aux règles, et bien ce sont les règles qui sont fausses, quant à ma composition elle est correcte. »

Ce qui lui permettait d'aborder de telles originalités, c'est qu'au cours de sa carrière il ne composait pas pour gagner sa vie comme le faisait la plupart des musiciens contemporains, mais plutôt pour le progrès de l'art et l'ennoblissement du goût et l'essor de son génie vers l'idéal le plus élevé de la perfection.

## Son portrait et ses caractères

Son corps était de taille moyenne à la carrure puissante et rude. Son visage aux traits marqués, taché de petite vérole, ses yeux d'un bleu gris reflétaient la bonté. Ses cheveux noirs tombant de sa

littaine de Saint Bombard puis entra au service de la cathédrale de Liège comme chantre grégorien. Plus tard, grâce à la situation de son père et à ses qualités artistiques, il eut une certaine renommée qui lui valut une place dans l'orchestre que son père dirigeait, mais il la quitta bientôt et travailla comme ténor à la chapelle princière de Bonn.

## Naissance et années d'apprentissage

En 1767 Johann se maria avec Maria Josepha Poll et malgré ses revenus minimes qui ne dépassaient pas 600 marks par an, il déserta la maison paternelle car de temps en temps son père l'aiderait financièrement. De ce mariage il eut le 16 décembre 1770 un enfant qu'il nomma Ludwig comme son grand-père. Voilà où je voulais vous amener chers lecteurs et lectrices car ce Ludwig est pour cette fois le héros de mon article.

Johann loin de s'occuper de son fils et de prendre soin de son éducation, passait la plupart de son temps hors de la maison.

Sa mère la bonne Maria Josepha qui l'aimait tendrement en prit soin et le fit entrer à l'école élémentaire de Neugasse où il apprit à lire et à écrire. Elle inculqua surtout en lui l'amour de la vertu et du beau.

Vers l'année 1772 le grand père Ludwig mourut et ce fut alors le commencement d'une vie de misère pour la famille du jeune Ludwig car le revenu du père seul ne pouvait suffire aux besoins d'une vie très modeste.

Malgré ce coup fatal, Johann continuait à boire et à rentrer ivre presque tous les soirs. Il se disputait souvent avec sa pauvre femme, cassant la vaisselle jetant au loin tout ce qui lui déplaisait.

Quand il rencontrait son fils en chemin, il se mettait à le

battre avec sa canne sans la moindre raison.

Ainsi cette brutalité de son père et l'amour exagéré de sa mère, qui ne vivait que pour son fils, contribuèrent à créer chez l'enfant un certain sentiment de timidité, de plus, ne le laissant jamais rien faire de lui-même sa mère paralysa chez lui la faculté de compter sur lui-même.

Cependant malgré la grande crainte de son père et les précautions qu'il prenait pour ne pas le rencontrer sur son chemin, à peine qu'il l'entendait chanter ou jouer au piano, il se pressait de s'installer très près de l'instrument pour écouter et observer son père.

Lorsque celui-ci finissait son exercice et quittait la salle, il essayait de bouger les touches de l'instrument avec ses doigts mignons.

Cette audition presque quotidienne du chant et de la musique de son père, cette atmosphère baignée de musique qu'il respirait étant encore tout petit, furent les causes de la manifestation de ses incomparables aptitudes musicales que Dieu n'a encore données à aucune autre personne aussi abondamment.

Peu à peu son père remarqua la passion qu'avait son fils pour l'art musical et il commença lui-même, lorsqu'il avait encore 4 ans, à lui apprendre le solfège, puis le violon et le piano, dans le but d'en faire un petit virtuose.

Seulement Johann était très nerveux et quand l'élève ne comprenait pas vite ce qu'il lui expliquait il le frappait rudement et ainsi pas une leçon ne se passait sans que le malheureux élève n'ait reçu une bonne taloche. Souvent pour échapper à ces coups de bâton, le jeune élève se levait au milieu de la nuit pour étudier les exercices qu'il devait réciter le lendemain. Il en fut ainsi pendant 4 ans.

Cependant les progrès très sensibles qu'il faisait, amenèrent son père à remettre le soin de son apprentissage à un professeur sérieux et capable. Ce fut d'abord le musicien Tobias Pfeiffer puis Christian Gotteib et finalement Neefe, homme cultivé et théoricien célèbre, qui tour à tour reçurent la charge de faire continuer à Ludwig les études que son père avait commencées, mais ce fut surtout Neefe qui le lança dans sa carrière. Contrairement au caractère sauvage de son père, ce professeur était patient, doux et aimable et ce sont justement ces qualités qui aidèrent l'enfant à faire dans un laps de temps de prodigieux progrès. Pour l'encourager, son père le conduisit dans la salle des académies musicales de Cologne où il joua quelques petits menuets, et des fragments de sonates.

A 12 ans il jouait du piano avec un talent remarquable et déchiffrait très bien, il était même arrivé à jouer facilement les morceaux les plus difficiles de Sébastien Bach, dont la musique est réputée comme étant la musique la plus difficile qui ait été composée en raison des complications qu'elle contient. Un an après on publiait un solo pour piano composé par lui à l'âge de 8 ans, s'il faut en croire les dires de son père.

Lorsqu'il eut atteint, l'âge de 15 ans, le prince Maximilien de France, frère de l'empereur Joseph II, l'engagea dans l'orchestre de son palais. Mais désirant continuer ses études, son séjour au service du prince fut court car en 1787 à l'âge de 17 ans, il fit un voyage à Vienne pour éprouver ses connaissances musicales et continuer ses études. Ce fut pour le jeune maître une cause de grande joie, car c'est là qu'il fit la connaissance de Mozart qu'il estimait beaucoup et pour qui il garda toute sa vie une certaine considération. C'est là aussi qu'il entendit la musique des



# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:  
22, Avenue Reine Nazli  
TEL. 50630

Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



ABONNEMENT  
Pour l'Égypte: P.T. 50 par an  
Pour l'étranger: P.T. 80 par an  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

N° 11 1ère Année.

16 Octobre 1935. P.T. 2.

## BIOGRAPHIE DE

# BEETHOVEN

(d'après les documents authentiques et les ouvrages les plus récents)

par Georges Aziz (Collège Koronfish)

### Son origine et ses parents

Ludwig van Beethoven était d'origine hollandaise. Son grand père Ludwig fut le premier, qui par suite de démêlés entre lui et sa famille, émigra en Allemagne à l'âge de 14 ans. C'était un virtuose ayant quelques notions d'harmonie et de théories musicales et bien doué pour devenir artiste ; ce qui, à cette époque là, lui permettait de s'assurer une certaine aisance. Il se mit à parcourir les différentes villes de l'Allemagne

allant de château en château, comme le faisait à cette époque la plupart des musiciens, travaillant au service du Seigneur qui le payait le mieux jusqu'à ce qu'il arriva à la ville de Bonn et entra au service du prince Maximilien Frédéric. Ce prince riche était grand amateur de musique et avait dans son palais un orchestre dont les membres étaient non seulement bien payés mais logés et nourris chez lui. Peu à peu grâce à ses rapides progrès et son talent remarquable Ludwig réussit à devenir le chef de cet orchestre, et ainsi celui qui par-

courait autrefois les chemins allant de château en château sac au dos ne sachant s'il aurait un abri pour la nuit, put porter des habits somptueux galonnés et brodés. Quand il marchait dans la rue, tout le monde le saluait respectueusement car sa renommée avait mis son nom à la bouche de tous.

S'étant marié, il eut en 1712 un enfant qu'il nomma Johann. Comme son père, ce fils avait quelques aptitudes pour la musique et avait surtout une belle voix. Il fit quelques études musicales à l'école des chœurs de l'église métropo-





# *Musique*

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D.



الوزير  
مكتوب

لشاه معالي العهد الملكي الدكتور سفي (عزيرة)





ديوانه كبير الامناء

٢٣٣

حضرة المحترم رئيس تحرير مجلة «الموسيقى»

رفعت إلى الأنظار العلية الملكية العدد الذي قدمتموه من مجلة «الموسيقى» إلى حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك المعظم فنال حسن القبول . وإني أتشرف بأبلاغ ذلك الى حضرتكم مع الشكر السامى .

وتقبلوا وافر الاحترام .

كبير الامناء

سعيد ذو الفقار

تحرير آفى ٢٤ اكتوبر سنة ١٩٣٥

ومن للموسيقى غير أبى الفاروق يعلى شأنها ، وبصون حسنها ، ويعز أهلها ،  
ويلبسهم ثوبا من الفخار لا يبل ؟  
وأى مجد تتناول إليه أعناق الموسيقيين أشرف من الرضاء العالى يفعم  
القلوب سرورا ، وأى جزاء أوفى من الشكر السامى يملا القوى عزما وإقداما ؟  
إن ما أولانا به الملك المفدى ، أيد الله ملكه وأسبغ عليه النعم ، بمعجز  
الشكر ، وإن كانت كل جارحة مَقُولًا يفيض شكرا وثناء ، فتقبل ، يا مولاي  
منا صالح الدعوات ، كتب الله لك العافية فى بدنك وولدك ومن تظلمهم رعايتك .





الموسمى

مَجْلَتُ الْمَشْرِقِ  
تَقْدِيرُ نَصْفِ شَهْرِ رَجَبِ

لِسَانُ حَالِ الْمَعْدِي السَّالِكِي لِلْمُوسِيقِ الْعَرَبِيَّةِ  
زَيْنُ الْعَمْرِ السُّرُولُ : دكتور محمد زاهد المصطفى

کتاب المیزان

نصف عام

الامتيازات

۵۰ ویشا ما فاد اهل النضر المسمى حريسته  
 ۸۰ " خراج " " "  
 الاربعةونات تفسر على " الزيادة

البراق

٢٢ شارع المسكّة تازى - مصر  
تليفون رقم ٥٨٦٨٩  
العنوان التلغرافى اغانى

في هذا الموضع

١٠ - في البداية  
 في الشمال الإسلامية  
 توازن و د كاهان  
 موسيقى الطرب  
 الارهاق ( ضد )  
 نتيجة من بقى البدو العاصم  
 في علم الموسيقى  
 الاداء  
 مقطوعات موسيقية  
 رسم دلا ( موشحة )  
 كادى  
 واحة اصيلة

أصفه  
السماع الموسيقي في الدولة الحديثة  
الملوك الموسيقيون :  
مردريك الاسكندر  
حياته الفنية في ولاية عتده  
الجهار السعوى والتقدم الاصوات  
كارمن الخالدة غنى ملحها يدره  
اول مصنفات العرب في الموسيقى  
يعقوب بن اسحق الكندي  
بديم الموسيقى وبيانها

٥٠٠ عمر هذه الموسيقى، لآلورية

القسم الفرنسي

وكان هذا الذي أخذ به المهد نفسه لبلوغ هذه الغاية الشريفة شاقا مجهداً ، يتطلب بذل الطوق ، واستنفاد الوسع ، فاستعنا الله وصرفنا فيه كل العناية . ما ولى لنا جهد ، ولا قتر لنا عزم . حتى استقام الأمر . واتسق التدبير . ولقد سلخت ، الموسيقى ، نصف عام في خدمة الموسيقى والتوافر على النهوض بها ، والعكوف على استقصاء فنونها وعلوم أنغامها وأصواتها وتاريخها وتحليل أعلامها ، والحذب على أهلها وأنصارها وتثبيت وطائد المودة بينهم وتوكيد علاقتهم ومعالجة شئونهم ، فهل أدت ، الموسيقى ، رسالتها في هذا المدى القصير ؟



لا مندوحة هنا عن أن نعرض لما أحجمنا عن التعرض له زمناً طويلاً ، ذلك باتنا ما كدنا نقطع من الوقت أنصره حتى هطلت علينا رسائل الشتاء والتحديد ، وكلمات العطف والتشجيع ، وتجلت آيات البر والالطاف ، وكان قلم التحرير يدرك عظم المسؤولية التي ألزمها في عنقه ، ويقدّر لها قدرها ، فاستحيا أن ينشر الرسائل ، ويذيع الكلمات ، ولمّا يأت من العمل جليلاً ، ويُسدّ إلى الموسيقى وأهلها جيلاً

ولقد زادت مَبَارُ القراء حتى أعوزنا حصرها ، وأربت مَسَرَاتهم حتى أعجزنا شكرها ، فاعترافاً بقدر السعة وعلاً بما يجب للنعم من شكر مفروض الأداء ، تهيأت لنا الفرصة بعد جهاد نصف عام أن نعلن هذا الكلام صَلياً ثباتاً ، وآياً محكمات ، وأن تمثل :

أنت امرؤ جلّلتني نعماً      أوّمت قوى شكرى قد ضُمفاً  
فأليك مني اليوم تقيّمة      تلقاك بالتصريح مكتشفاً  
لا تُدَيِّنْ إلى عاريّة      حتى أقوم بشكر ما سلفاً

وهذه النهضة الموسيقية التي تدعو إليها ، الموسيقى ، وتجاهد في إحيائها بجميع الوسائل العلنية . وتتكبد في سبيلها كثيراً من المشاق المادية ، نهضة إصلاحية قد تمس ، من قرب أو بعد ، ما تواضع عليه أهل الفن قديماً ودرج عليه كثير من الفنانين الذين ورثوا عنهم ، ونالوا حظاً من تركتهم

والإصلاح ثورة على المألوف تزعزع أركانه وتقوّض بنيانه ، فهو لذلك مناهض حتى تستسيغه النفوس الجامدة ، وتمتاده الأذواق العتيقة ، وهو ثورة ولا ينبغي أن يكون غيرها ، ذلك بأنه لا يوجد شيء أثبت بالاجتماع من أن يحمّد في موقفه والدنيا بطبيعة تكوينها وتخلّقها تجري سراعاً في تقديم أبدى لا حد لنهايته وثورة الإصلاح ، قد يكتوى بنارها الثأرون ، ويشتوى بلظاها المصلحون ، فينزل بهم الحسف والهوان وهم صامدون ، لا تزعزع عقائدهم ، ولا تخور عزائمهم علماً بأنهم الغالبون

وإلّكم مثلاً واحداً فيه غناء عن كثير مما يحفل به التاريخ

هذا فاجنر الموسيقى المبدع . ابتكر إدخال الدراما في الأوبرات التي يلحنها فعجز معاصروه عن تفهم ابتكاره في موسيقاه ، وشنوا عليه حرباً عواناً . تطاحن فيها مشايخه ومعارضوه ، فكان الألمانيون إذا أرادوا الإزدراء بموسيقار ، والحط منه ، قالوا عليه فاجنري

فصمد فاجنر ، للدفاع عن عقيدته ، إلى تأليف الكتب والزيادة عنها برسائل قوية ينشرها في الصحف ، كل ذلك والمراك ناشب . والقتال مستعر ، حتى مثل رواية لوهنجرين فأصابت من أذواق الجمهور رضا قليلاً ، لكنه غضب وفارت فورته فأنكر على الموسيقى جرأته في محاولة هدم ما درج عليه

ظل الشعب الألماني يستقبل ابتداء فاجنر في تلحين أوبراته بالزراية والسخط ، وتابعه في ذلك بقية الشعوب الأخرى . وفاجنر لا يعبأ بهم ، ولا يكثر لجودهم لأنه ثابت العقيدة راسخ الإيمان بأنه محمود العقبي

ولقد صمم أن ينتزع من أذهان الأمم سخائمهم انتزاعاً ، فآبر وثابر . ولكنه ما كاد يمثل روايته تانهويزر في باريس حتى استقبله الشعب الفرنسى بسخط لا عهد له به ، وما صادفته رواية قبلها ، فانسعت بذلك ميادين القتال وترامت أطرافها إلى ممالك كثيرة غير ألمانيا ، فأصبح لزاماً أن يتولى فاجنر القيادة العامة غير يابس ولا قلنط . واضطر للسفر إلى تلك الممالك لياشر بنفسه تمثيل رواياته ، ويواجه تلك الشعوب في فضائها ليؤهلها إلى استماع ذلك الفتح الفنى الجديد ، فسافر إلى إيطاليا ، ثم إلى باريس وعاد بعد ذلك إلى ألمانيا

توجه فاجنر إلى مونيخ لياشر فيها تمثيل روايته الأوبرا « ترستان وايزولدا » فلم يكد يشهد بها ملك بافاريا حتى جعله رئيساً لإدارة المدرسة الموسيقية بمونيخ ، كما أمر ببناء مدرسة جديدة خاصة بتعليم فن الأوبرات ووكّل إلى فاجنر رياستها

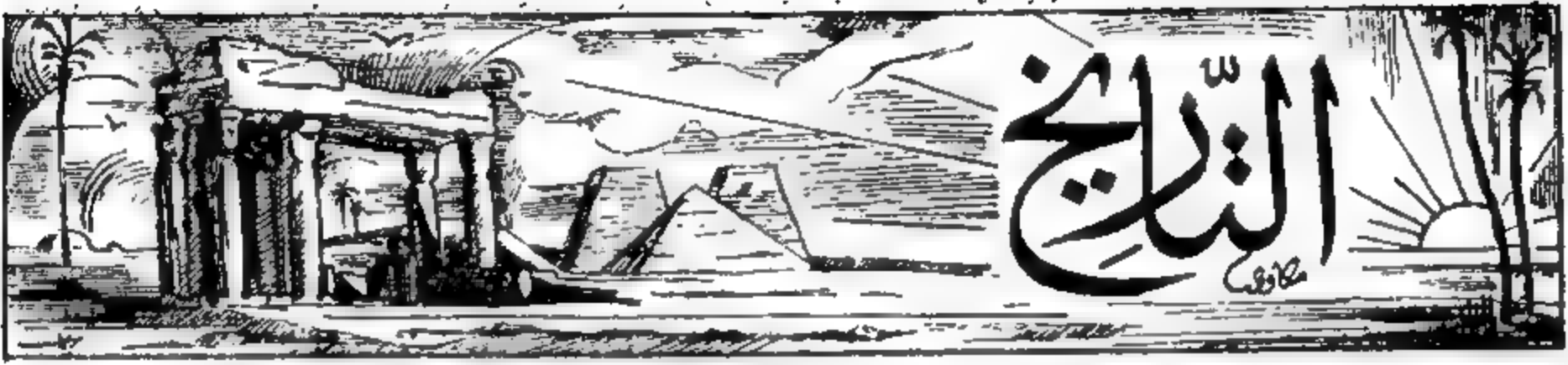
وما زال فاجنر يدافع عن عقيدته في الإصلاح ، ويقاسى من ثورته فيه حتى هبّ الأذهان للحديد . فعده الشعوب وخلدت آثاره ، وحسبك ما تعرفه عن روايته « أساتذة الغناء » و « حلقة نيبلونج »

بعد هذا الجهاد الطويل تغلب الإصلاح . وانقاد المعارضون وتمشوا مع الرقى ، وصفت قلوب المخلصين الذين ينقمون . في إخلاص ، حتى إذا لمسوا الهدى اهتموا وعاونوا في بناء ثقافة بلادهم الفية ودعموا أسسها . أما الحاقدون الحاسدون فقد نبتَ عليهم العُشب ونسج العنكبوت

هذا مثل لا تعداه ، لضيق المقام ، ولكثرة أشباهه من الأمثلة والشواهد مما لا يغيب عن حضرات القراء . وما نحن أولاً نعتز بما يحبونا به أهل الفضل من المبار والمبار . ونسأل الله أن يلهمنا وإياهم التوفيق

وكنز محمد (صلى الله عليه وسلم)





## موسيقى الدولة الحديثة

### السلم الموسيقي

منذ عرف السلم الموسيقي وهو مرتبط بالآلات الموسيقية في كل زمان ومكان . فالشعوب الفطرية لا يتجاوز حظها من الموسيقى بضعة أصوات تتجلى في آلاتها ، وتبين في ضالة عدد الثقوب الموجودة على جوانب آلات النفخ ، وقلة عدد الأوتار في الآلات الوترية إن وجدت . فاذا أصابت هذه الشعوب نصيباً من المدنية يستوجب زيادة أصوات الغناء فيها ، فأن أثر ذلك يظهر في آلاتها الموسيقية بزيادة عدد الثقوب وعدد الأوتار .

وإذن لابد لتطور السلم الموسيقي من ثلاثي إلى خماسي فألى سباعي من أن تماشي الآلات هذا التطور في حلقاته .

ولقد سبق أن ذكرنا أن السلم الموسيقي الذي كان مستعملاً عند قدماء المصريين في الدولتين القديمة والوسطى هو السلم الخماسي الذي كان خلواً من أنصاف الأبعاد . العربات ، ، وكانت أصواته على نسبة بعد كامل أو بعد ونصف ، مثل أصوات الأصابع السوداء في البيانو الحديث ،

وبظهور الدولة الحديثة غاب هذا السلم الموسيقي الخماسي ، وحل مكانه السلم السباعي وهذا هو علة ما نراه في آلات الدولة الحديثة من الزيادة العظمى في عدد أوتار الجناك والكنارة ، والتقارب الشديد بين دساتين العود ، بل وما نراه في المزمار من الثقوب المتراسة التي لا تبعد كثيراً عن بعضها .

وقد حاول الكثيرون الوصول إلى معرفة الأجزاء الصغيرة التي انقسم إليها السلم الموسيقى في مصر ، أى إلى معرفة مقدار النغمات التي توسطت المقامات الأساسية . ولما كان مثل هذا البحث يتعذر الاستدلال عليه إلا من الآلات بعد أن أعجزنا الحصول على لحن من الألحان القديمة التي يستحيل الوقوف عليها بعد أن عفت منذ آلاف السنين ، ولم يكن لها وعاء غير حناجر المغنين وأصابع الموقعين إذا ما تحركت على الآلات . ولما كانت الآلات الإيقاعية كالصاجات والطبول والصنوج والدفوف لا تنفذ في مثل هذا البحث ، وكذلك لا ينفع النفير . فلم يبق إذاً إلا الآلات الوترية وهي الجناك والكنارة والعود ، وآلات النفخ وهي الناي والزمار والمزمار ، والأخيرة وهي آلات النفخ أصلح لهذا الغرض لسهولة معاينة ثقبها وإمكان مقايستها . ولهذا لا عجب إذا رأينا أن أقدم التجارب قد أجريت على هذه الآلات . وكان أول من فكر في هذه الطريقة هو فيتس *F. J. Fells* ، وكان مصيباً في طريقة التفكير ، مخطئاً في التنفيذ خطأ لا نرى معه أهمية لذكر تجربته .

ثم قام بعده فيكتور لورى *Victor Loret* . وأعاد في ليون بحث فكرة فيتس ، وقام بتجارب أوسع نطاقاً وأكثر إحكاماً وأمن أساساً . وقد نشر نتيجة أبحاثه في المجلة الفرنسية *Journal Asiatique* سنة ١٨٨٩ ثم أعاد نشرها في الجزء الأول من دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية *Lavignac* سنة ١٩١٣ . وتتلخص طريقته في أنه صنع نماذج لكل ما أمكن أن تصل إليه يده من النايات أو الزماير أو المزمار المصرية القديمة الموجودة في باريس وليدن وتورين وغيرها . وقد اجتهد في أن تكون النماذج التي يصنعها طبق الأصل تماماً ، طولاً وعرضاً وسمكاً ، محتفظاً تمام الاحتفاظ بأبعاد الثقوب واتساعها وأراد بعد ذلك بالعزف بها الوصول إلى النغمات التي كان يشتمل عليها السلم الموسيقى المصرى القديم ، وهذا اعترضته صعوبة جديدة وهي : كيف ينفخ في تلك الآلات وكلها متشابهة ؟ هل ينفخ فيها على أنها ناي ، أو على أنها زمار ، أو على أنها مزمار ، إذ كان بوق الفم ساقطاً في جميعها . وبذلك بدأ يحتهد في تمييز كل نوع على حدة ، فحافظ ناي تركه دون بوق ، وما ظنه مزماراً أو زماراً صنع له بوقاً للفم ، ثم قصد بعد ذلك إلى موسيقيين صناعتهم العزف بآلة الفلوت الغربى الحديث وطلب إليهم العزف بآلاته هذه التي اصطنعها ثم دون ما وصل إليه من النغمات .

والآن تناقش هذه الطريقة فنجدها غير دقيقة في البداية وخطأ في النهاية . أما عدم دقتها في البداية فنأشئ عن استحالة مطابقة آلاته التي صنعها للنماذج الأصلية تمام المطابقة . وأما خطأه في النهاية فقد جاء من أنه صنع

أبوفا للزمير حسب ما يترامى له . ثم لم يقف خطأه عند ذلك بل استحضر من الموسيقيين الحديثين من ينفع له في تلك الآلات القديمة وهذا خطأ أيضا إذ العازف الحديث غير العازف القديم .

والعازف يجتهد دائما أن يضبط من تلقاء نفسه أصوات النغمات لتتفق مع ما هو ثابت في مخيلته من سلم موسيقاه . وهما كانت الآلة التي يعزف فيها أجنبيه فلا بد أن يأتي في نغماته بواسطة عزفه الكثير من سلمه الموسيقى الساكن في رأسه والمتعود سماعه وعزفه . وذلك مثبت علياً . وسبب ذلك أن العازف الحديث بآلة الفلوت عظيم المهارة في تغيير حركة شفثيه أثناء العزف وتغيير حركة النفخ إلى درجة تمكنه من التلاعب بالنغمات .

ولكن هناك طريقة مثلى للوصول إلى هذا الغرض لا يمكن أن تخفى .، فضلا عما هي عليه من السهولة ، تلك أن نغني حاسة السمع من هذا البحث إطلاقاً ونجعل المسألة حساية بحثة فنستعين بواسطة العلوم الرياضية وحدها على تقدير نغمات هذه الآلات باستخراج نسبها من مقايسة أبعاد تلك الآلات وأبعاد ثقبوها واتساعها وما إلى ذلك . وقد حسبها الأستاذ الدكتور زاكس ، العالم الموسيقى الكبير ، بتلك الطريقة ووضع بنتيجتها جدولا مقدراً بالتقدير الموسيقى المعروف بالطريقة المثوية . ويضيق هذا المقام عن الأسهاب في سرد حسابات هذه النتيجة ودقاتها . ولكن مما يجدر الإشارة إليه أن النغمات التي توصل إليها في حسابها وإن كانت كلها تقريبا في أبعادها بردات وعربات أي أنها نغمات كاملة وأنصاف نغمات إلا أنه كان بينها ما هو أقل من العربات وهو نادر جداً .

وكان المصريون يصنعون آلات النفخ على الطريقة الحساية لا الجبرية ، أي يهتمون بحساب الأبعاد لا بحساب الأصوات ، ولذا نجد أبعاد الثقب ثابتة تقريبا .

## عظمۃ النفس

قال ابن سرّنج : دعاني فتية من بنى مروان فدخلتُ اليهم وأنا في ثياب الحِجاز الغِلاظ الجافية ، وهم في الوشي يَرَقُلون كأنهم الدنانير المِرْقَلية ، فغَنيتهم وأنا محتر لنفسي عِندهم - لحنالي ، فضاءلوا في عيني حتى ساويتهم في نفسي لما رأيتهُم عليه من الأعظام لي ثم غَنيتُهم :  
وَدَعُ لُبَابَةَ قَبْلِ أَنْ تَتَرَحَّلَا      واسأل فأن قلَّله أن تسألا

فطربوا وعظموني وتواضعوا لي حتى صرتُ في نفسي بمنزلتهم لما رأيتهُم عليه ، وصاروا في عيني بمنزلي ، ثم غَنيتهم :

ألا هل هاجك الاظما      ن إذ جاوزنَ مَظْلَحَا

فطربوا ومثلوا بين يدي ورموا بحُلِيِّهم كلها على حتى عَظُّوني بها فَمَشَلْتُ لي نفسي أنها نفس الخليفة وأنهم لي عبيد وإماء ، فارتفعت طرفي اليهم بعد ذلك تها .

# المسؤولك الموسيقيون

الموسيقى تخاطب النفس فن استطاع فهمها  
فقد سما بعواطفه إلى أعلى الدرجات .  
فردريك الأكبر

## فردريك الأكبر

حياته الفنية في ولاية عهده

— ٢ —

معه ، ووكل بخفارة الباب إلى حارس . وبينما هما يعزفان  
إذا بالحارس يفرغ اليهما في اضطراب وقلق ينبيء عن  
قدوم الملك . فارتعدت فرائض فردريك وأستاذه من  
الرعب ، وخارت قواهما ، وسارع كوازي إلى الأوراق  
الموسيقية والصفافير فخبأها في المدفأ ، أما فردريك فقد  
ألقى بنفسه في الرداء العسكري ، وخانه الوقت فلم يستطع  
إعادة شعره الفرنسي إلى ضفيرة ألمانية . فلما دخل الملك  
عليهما ، أمر بتفتيش جميع الدواليب وإخراج كل ما تحويه  
من الأوراق . ومن محاسن الصدف أنه لم يخطر ببال  
أحد تفتيش المدفأ الذي كان كوازي يرتعد كلما اقرب منه  
أحد . استغرقت تلك الزيارة ساعة وبعض الساعة ، والرجلان  
يكاد يودى بهما الخوف ، لا للجريمة ارتكبا ، ولا لآثم  
اقرفا .

ذلك مثال من عنت المراقبة ، وعسف التضيق ، أنزله  
الملك بولده فأرغمه على إشباع شهوته الفنية خفية وسراً .  
ولقد صدق علماء النفس فيما قرروه من أن الضغط على  
الطفل والتضيق عليه يظهر أثرهما ، حتى في الكبر ، فقد  
كان فردريك يشعر بهذا الضغط ، حتى بعد وفاة والده ،  
وبعد أن أصبح ملكاً . وكثيراً ما كان يحلم أحلاماً مفرغة  
وقد روى أنه تكلم في أحدها بصوت مسموع فقال :

حرم غليوم الأول على ولده فردريك ، عام ١٧٢٨ ،  
قراءة أى كتاب وحرم عليه العزف بالصفارة فكتب  
لاخته يبثها شكواه وألم نفسه لهذا الحرمان المضنى فقال :  
« أحسبني بئساً أبلغ البؤس فهم يراقبوني طوال اليوم  
ويحرمون على لذائذ المطهرة ، فلا أقرأ كتاباً ولا أشغل  
نفسى بصديقى الموسيقى ، إذن فماذا أفعل ؟ هم يرغموننى  
على مشارقتها في الخفاء .

وكذلك كان يفعل فردريك ، فيستحل في الخفاء ما حرم  
عليه ، وآية ذلك ما ذكره الأستاذ « كوازي » الذى كان  
يدرس له الصفارة ، من أنه حدث في يوم صائف من عام  
١٧٣٠ أن اضطر فردريك إلى الانتظام في سلك الجيش  
ليعمل فيه ، فلما عاد بعد الظهيرة ، خلع ملابسه العسكرية  
وحلّ ضفيرته الألمانية ، وارتدى رداء ملكياً مذهباً ، ونظّم  
شعره على الطراز الفرنسي ، ثم قصد إلى « كوازي » ليصفر

« ما أقسى أبى ! ما أقسى ذلك الرجل ! » . وكان يحلم مثل تلك الأحلام فى الوقت العصيب الذى اشتد فيه وطيس القتال بينه وبين الممالك الأوربية ، فى تلك الحروب التى دوت فيها أعداءه . ومن مآثور قوله ، أيام تلك الحرب الضروس . إن الشعر والموسيقى ساعداه ، والصفارة صديقتى التى أبوح لها وحدها بأسرارى وخططى والتى هى وحدها مفرجة آلامى ومتاعبى فى تلك الحروب .

وكان فريدريك يرى فى صفارته الصديقة والزوجة ، حتى كان يسميها ، مازحا ، « الأميرة » ( البرنسية ) ، كما كانت شقيقته وليلينا هى الأخرى شديدة الشغف بالموسيقى تسمى مازحة ، آلتها الموسيقية وهى العود ، « الأمير » ( البرنس ) وكثيراً ما كان الشقيقان يقضيان فى صباحهما أوقات سعيدة يشتركان فيها فى العزف معاً بآلتيهما . وذاقا من لذة تلك الأوقات ما جعل فريدريك يكتب لشقيقته ، بعد كبرة السن ، يقول : « ما أشوقنى إلى تلك الأيام السعيدة أيام كنت تضمين فيها إلى صدرك أميرك المحبوب ، وأقبل أنا أميرنى المعشوقة » .

ولقد وضع كيف كان غليوم الأول قاسياً ، غليظ المعاملة لولده فريدريك . وقد حمله قسراً على تعلم الفنون الحربية والاضطلاع بها ، وما كان أشد عجبه واغتيابه أن رأى ولده ولم يكده ينسلك فى مزاولة أعمال الجيش حتى كانت مواهبه الحربية ، فى لآلائها وجلالها ، تماشى نبوغه وشغفه بالموسيقى والشعر . وقد تحقق من أن ولده خير من يعتمد عليه فى إتمام خطته من جعل ألمانيا أمة حربية قوية ، وإن لم يستطع فى ذلك الوقت أن يتنبأ بأن ولى عهده الصغير سينتجوز فى الأعمال المجيدة ما كان يحلم به أبوه وأنه سيتحقق من التاريخ تلقينه بالأكبر

إنشرح صدر الوالد ، ولما تبين أن الضغط على مواهب ولده فى الموسيقى والشعر لم يصرفه عنهما بل حمله على مزاولتهما خفية ، لم ير بداً من السماح له بمزاولة تلك الفنون ، فعادر فريدريك قصر أبيه بعد عام ١٧٣٢ ، وكان فى العشرين من عمره ، وعاش فى إحدى قصوره الخاصة فى ضواحي برلين

هنالك استقبل فريدريك أسعد أيام حياته ، كما يتجلى ذلك فى رسائله . وتنفس لأول مرة نسيم الحرية البليل ، فاستراحت نفسه ، وانقطع إلى الدرس فكان يقضى أياماً متعددة داخل قصره ، لا يعلم شيئاً عن العالم الخارجى . وصار يعزف بصفارته ، مطلق الحرية ، ويتمتع بموسيقاه آمناً كيد العيون والرقباء ، فزاد نشاطه وتضاعف وأخذ فى دراسة قواعد الموسيقى ونظرياتها والتأليف الموسيقى ، على أستاذه « كوانز » وغيره ، فلما تم له ذلك أخذ يبتدع هو الألحان ويضع الأغاني لشعبه ، شعرها وموسيقاها ، والممارشات العديدة للجيش . ومن كلماته المأثورة فى ذلك الوقت قوله : « إن إدارة فرقة موسيقية أصعب من إدارة الشعب » .

كان الوالد يتردد على قصر ولده لزيارته فيسمع موسيقاه فى غير نقد ولا معارضة ، بل كان يتبادل وولده احترام الرأى ويقدر كل منهما ميول الآخر بلا مناقشة ولا جدال

ولقد استخدم فريدريك فرقة موسيقية خاصة بقصره تألفت من خمسة عشر عازفاً ، يرأسها « كارل جراون » الموسيقى الذى ذاع صيته فى ذلك العهد وكان رئيساً لدار الأوبرا بمدينة « براونشفايغ » . وطالما اشترك فريدريك فى العزف مع فرقة قصره . وكثيراً ما جنحت ميوله إلى بناء دار للأوبرا فيه فاعترض أبوه رغبته وحال دونها فتنازل عنها فريدريك مرغماً ، واكتفى بتمثيل الأوبرات فى القصر

يقول الفلاسفة وعلماء النفس إن الموسيقى والفنون الجميلة أقوى مهذب للعواطف والاحساس وإتانا لتجد في أخلاق فريدريك المثل الحى الملبوس الذى جاء برهانا على تلك الحقيقة

كان فريدريك نفسه يعتقد أن الفنون الجميلة أكبر مهذب له ، حتى جاء فى إحدى رسائله قوله : « إنى أعمل وأجهد فى العمل لأهذب دخيلتى بالشعر وأنتقى سريرتى بالموسيقى »

وإذ كان فريدريك مولعاً من صغره بتلك الفنون ، فأى أثر ظهر لها فى خلقه ؟ هذا ما يصفه التاريخ ، فقد أثبت له لين العريكة ، ودمائة الخلق ، ووداعة الطبع ، وبغضه للفخفخة وكراهيته للوجاهة والوجهاء حتى أنه أنهى عليهم فى بعض رسائله بقوله : « ليت طلاب الوجاهة فى بلادنا يدركون أن مهرها حسن المسعاة ونبل المقصد ، والعمل لصالح المجتمع »

وكان فريدريك ديمقراطياً مسرفاً فى ديمقراطيته لا يرى فارقا بينه وبين أفقر أبناء الشعب وهذا الشعور لم يفارقه حتى وهو ملك فكان يداعب أصغر أفراد شعبه ويمشى بينهم بغير حرس ولا جند يمازجهم كأنه أحدهم . ولو أنك تكلمت اليوم إلى أى المانى عن فريدريك إلا كبر لحدثك عنه كأنما يحدثك عن صديق له . وكان

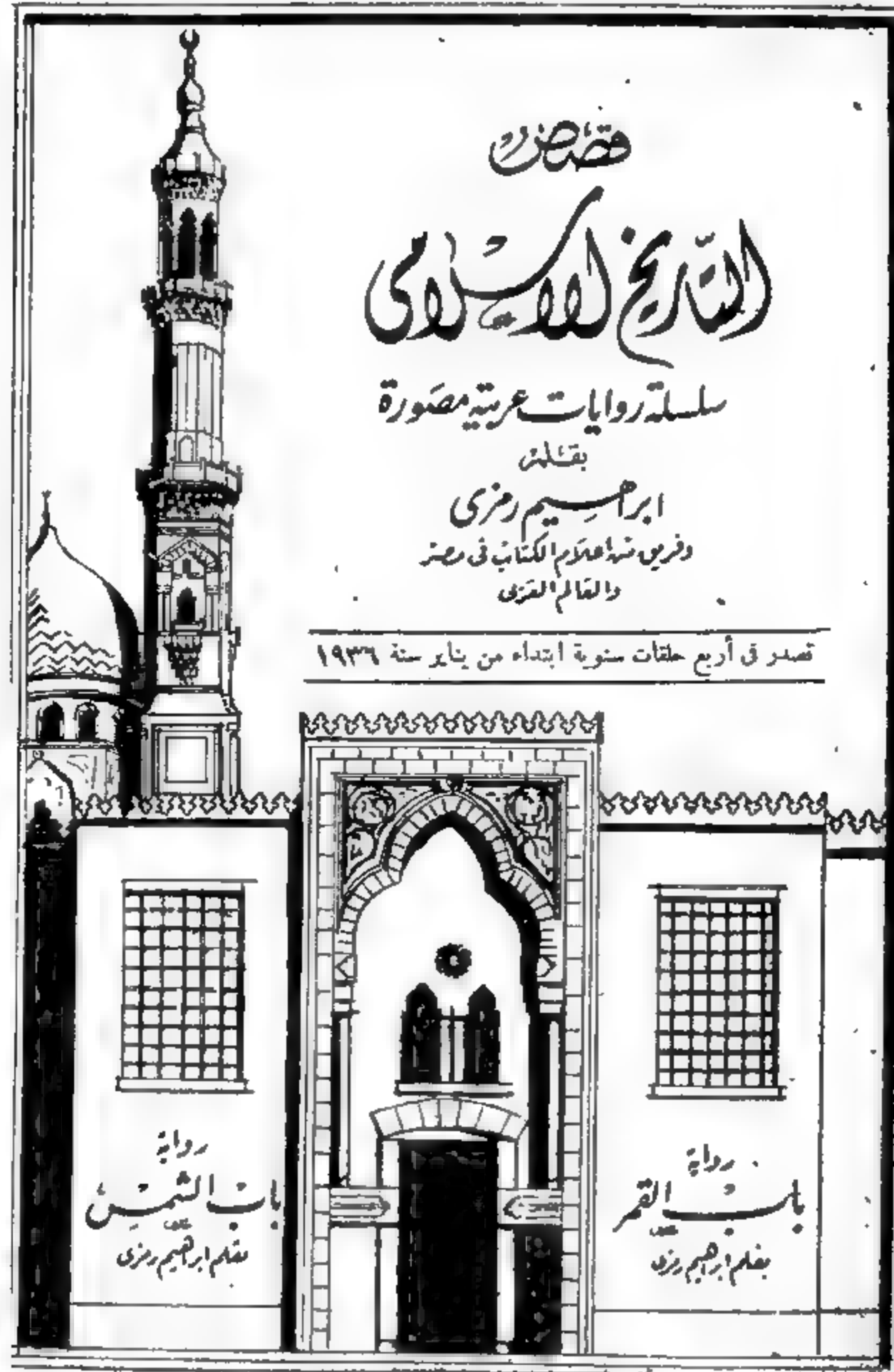
فريدريك طيب القلب شديد التسامح لا يعرف معنى للحقد . ومن أظرف ما حدثنا به التاريخ حادث وقع له مع رئيس فرقته الموسيقية ، وذلك أن رئيس الفرقة تلحن مرة قطعة فكاهية يشترك فى عزفها ست آلات من نوع المزمار ، فلما رآها فريدريك مدونة على الورق أعجب بها واستلقى من الضحك ، وطلب من رئيس الفرقة توقيعها هو وفرقته وكان بالفرقة ست حمالات لوضع النوت الموسيقية عليها فى أثناء العزف ، فجاء رئيس الفرقة وفى يده سبع أوراق وضع كلا منها على مقراً من تلك المقاريء الستة وبقيت معه ورقة ، فدار يبصره فى أرجاء الغرفة فاحصاً باحثاً ، فسأله فريدريك : « ما ذا تبغى ؟ » فقال يعوزنى مقراً سابع . فقال فريدريك : « أظنك لا تحتاج فى عزف قطعك إلا إلى ستة خنازير ( يعنى عازفين ) » . فقال رئيس الفرقة ولكنى زدت عليها لحناً خاصاً بالصفارة ( يعنى خاصاً بفريدريك ) . فلم يتأثر فريدريك من هذه الإجابة ، ورواها لأستاذه كوانز معجباً مسروراً .

وقد بلغ فريدريك ، وهو ولى عهد ، شأواً بعيداً فى الموسيقى وعلومها لا يبلغ اليه كثير من المنقطعين . لهذا الفن ولكن بالرغم من ذلك لم يقنع بما وصل اليه بل كان طموحاً إلى المثل الأعلى حتى أنه كتب لشقيقته فلهلينا يقول : « أريد أن أكون مخلصاً مثلك للموسيقى »









قصص

# التاريخ لله تعالى

سلسلة روايات عربية مصورة

بقلم

ابراهيم رزوي

وفريق شهادتهم الكتاب في مصر  
والعالم العربي

تصدر في أربع حلقات سنوية ابتداء من يناير سنة ١٩٣٦

رواية  
باب الشمس  
بقلم ابراهيم رزوي

رواية  
باب القمر  
بقلم ابراهيم رزوي

## باب القمر

هو اسم باب الاسكندرية الغربى الذى دخلت منه جيوش الفرس بقيادة السلاط  
شاهين سنة ٦١٧ الميلادية ، وأتمت بفتحها نصر كنزى أبرويز على هرقل امبراطور  
الروم ، قبل أن تحقق عليهم كلمة الله فيغلبهم الروم في بضع سنين : ويوافق ذلك  
عهد بعثة النبى عليه الصلاة والسلام في مكة المكرمة .  
ولذلك فالرواية دراسة لبلاد العرب وأدياتها ومكة وأهلها والشام وخلافتها ،  
وشرح لنشأة الاسلام وحالة مصر في أيام أفول الدولة الرومية .

## باب الشمس

هو اسم باب الاسكندرية الشرقى الذى دخلتها منه جيوش العرب تحت إمرة  
الفتح العظيم عمرو بن العاص في سنة ٦٤٢ الميلادية فأزالت بنصرها دولة الروم من  
الشرق ويوافق ذلك أول خلافة عثمان بن عفان  
فالرواية دراسة لأعمال الصحابة عليهم الرضوان وإلام بفتوحاتهم في العراق  
والشام وبلاد الفرس ومصر

تقع كل رواية في أكثر من ٢٠٠ صفحة بهذا القطع مزينة بالصور والرسوم .

قيمة الاشتراك في الروايتين معاً ( طبعة ممتازة ) عشرة قروش ويطلب من صاحب  
القصص بعنوانه رقم ٣٦ — بشارع الزقازيق بمصر الجديدة تليفون رقم ٦٢٦٨٧

ويرجو صاحب القصص من أنصار هذا المشروع في مصر والعالم العربى والشرق  
وأن يعاونوا على ذبوعه فما قصده منه إلا أن يكون تبصرة للناشئين وتذكرة للراشدين  
خدمة للدين والمسلمين كما أنه يدعو علماء تاريخ الاسلام ودارسيه دراسة علمية  
دقيقة إذا هم أنسوا في أنفسهم الرغبة والقدرة على صياغة القصص من التاريخ أن  
يتفضلوا فيتصلوا به في ذلك وأنه مستعد لنشر قصصهم في هذه السلسلة مع الشكر  
والمكافأة عليها بما تستحقه من الاكرام  
والله يهدينا وإياهم سواء السبيل ويوفقنا جميعاً إلى مرضاته إنه نعم المولى ونعم النصير

الرأس تسمى « العظمة السمعية » ويسمى هذا الفراغ « الفراغ السمعى » وهذه الأذن الوسطى تصل من الخارج بالقناة السمعية ، ويفصلها عنها غشاء يسمى « الطبلية » . ولها من الداخل فتحتان تصلانها بالأذن الداخلة إحداها مستديرة ، والأخرى يضاوية . وتتصل الأذن الوسطى من أسفل بالخلق بواسطة أنبوبة طويلة تسمى « قناة استكيوس » وعند اتصال الأذن الوسطى بالغشاء السمعى « الطبلية » نجد مثبتاً بهذا الغشاء من الداخل « أى فى الفراغ السمعى » يد المطرقة ، والمطرقة أولى العظيات السمعية .

وهذه العظيات السمعية ثلاث ، تمتد من الغشاء السمعى « الطبلية » إلى جدار الأذن الداخلة وتسمى على الترتيب ، من الخارج للداخل :

( ١ ) المطرقة

( ٢ ) السندان

( ٣ ) الركاب

وهذه الأخيرة « وهى عظمة الركاب » مثبت قدمها فى الفتحة البيضاوية الموصلة للأذن الداخلة .

#### قناة استكيوس

وهى القناة التى توصل الأذن الوسطى بالخلق ، يبلغ طولها ٣٥ ملليمترأ وهى فى الحالة العادية تكون مغلقة حتى لا يكون للتنفس تأثير فى الضغط الهوائى الموجود بالأذن الوسطى ولذلك لانسمع صوتاً لمرور الهواء فى أثناء عملية التنفس .

فلو أن هذه القناة كانت مغلقة دائماً لأصبحت الأذن الوسطى حيزاً مغلقاً أبداً ، فاذا حدث تغير فى الضغط الجوى من الخارج اختلف الضغط على جانبي الطبلية ، وكان النتيجة الحتمية لذلك إضعاف مقدرة الأذن على سماع الأصوات ،

غير أنه لا يحدث لأن القناة تفتح فى أثناء البلع وفى الشاوب وإذا حدث التهاب فى الخلق وامتد إلى تلك القناة فأنها تصبح دائمة الانغلاق . وفى هذه الحالة يُمتص تدريجاً الهواء الموجود بالأذن الوسطى ، ويحدث اختلاف فى الضغط على جانبي الغشاء ، وهذا ماقلل إبه يضعف من قدرة الأذن على سماع الصوت . وفى هذه الحالة تصير الأذن كأنها صماء

#### الصمم الوقى

يحدث الصمم الوقى إذا تغير الضغط الجوى فجأة ، كالتغير السريع فى مستوى الإنسان بالنسبة لسطح الأرض أو البحر ، كما يحدث أثناء الصعود السريع بالطيارة ، أو النزول فى غواصة . وهذا الصمم يزول فى الحال إذا ابتلعنا ريقنا ، حيث تفتح هذه القناة فيستوى الضغط على جانبي الغشاء السمعى .

#### الأذن الداخلة « انظر الشكل »

تكون الأذن الداخلة من غرف وأنايب منحوتة فى العظمة السمعية ، وتتصل بالأذن الوسطى كما سبق القول بواسطة فتحتين صغيرتين عليهما غشاءان وهاتان الفتحتان هما

( ١ ) الفتحة البيضاوية ، أو البيضية ، وتتصل بأسفل

الركاب

( ٢ ) الفتحة المستديرة

وتتكون هذه الغرف وتلك الأنايب من جزأين : جزء عظمى مملوء بسائل ، وجزء غشائى مملوء بسائل آخر أقرب شهاً إلى السائل الأول

فأما الجزء العظمى فيتكون من ثلاثة أجزاء وهى :

( ١ ) الدهليز

## الجزء الأول

### من كتاب

# دراسة القنفذ

### تأليف الأستاذ

دكتور محمد أحمد الحفني

مفتش الموسيقى بوزارة الثقافة

ومراقب مدرسة المهدي

بصنطفي رضى الله عنه

رئيس المعهد الملكي

للموسيقى العربية

( ٢ ) القنوات النصف الهلالية ، وهي ثلاث قنوات

( ٣ ) القوقعة

وأما الجزء الفشائي فهو داخل هذا الجهاز العظيم ويشبه

في الشكل

ويتصل بالأذن الداخلة أعصاب متصلة بالمخ تسمى

والعصب السمعي .

والذي يهمنا ، في بحث موضوع السماع من هذه الأجزاء

المعقدة الدقيقة ، التي تتركب منها الأذن الداخلة ، هو القوقعة

إذ تبين أنه لو أصاب القنوات النصف الهلالية خلل أو

تلف فأنما ينشأ عن ذلك اختلال في التوازن ولكنه لا يحدث

صمما . وعلى النقيض من ذلك أنه لو أصاب القوقعة خلل

أو تلف فأنما ينشأ عن ذلك صمم ولا يؤثر في التوازن

وإذن فالقوقعة أهم عوامل السمع ولهذا الأهمية ستحدث

عنها في مقال خاص في العدد التالي . كما أننا سنوفي

البحث تباعا في شرح عمل الجهاز السمعي وبيان النظريات

المختلفة في السماع .

يطلب من إدارة المعهد : أ. س. ح. الملكة نازلي بمصر

تطلب الموسيقى في السودان من حضرات

الخرطوم : الخواجة نيقولا ديمتري كاتمانيدس صاحب مكتبة البازار السوداني

الخواجة زكي جرجس بطليموس

واد مسدني : كمال ميخائيل غالي افندي

أم درمان : عطا الله جبره افندي

# عسلام الموسيقى

كارمن الخالدة تفتل بمحنها

بيزيه

١٨٣٨ ١٨٧٥

٣ يولية سنة ١٨٧٥ . كان ابن معلم  
للغناء ، التحق بمعهد الموسيقى ولما  
يبلغ التاسعة من عمره ، وسرعان  
ما تجلت عبقرية الفنية وظهر نبوغه  
فقال في سن العاشرة جائزة بعد  
أخرى . وكان يتعلم من الآلات  
الموسيقية العزف باليانو والأرغن  
كما كان يدرس علم صوغ الألحان  
على « هاليفى *Halevy* » الموسيقار  
الفرنسى المشهور ( وقد تزوج بيزيه  
بأبنته فيما بعد وعمرت حتى ديسمبر  
عام ١٩٢٦ )



آفة الفنان جحود الناس . يخرج  
لهم آياته فيكرونها ، وينشر عليهم  
مبتدعاته فيجحدونها . ويذيع فيهم  
مبتكراته فيعيونها . ويتحرى مسراتهم  
فيخذلونه ، ويتعمد مبراتهم فيخطونه  
كأنما استشرى بينه وبينهم عدا  
لا يهدأون أو تخمد همته وتسكت نأتمته .  
حتى إذا قضى وانقطع عمله ،  
هرع هؤلاء الجاحدون الكافرون  
يكونه ، وأقاموا الحفلات يؤبنونه .  
وسارعوا إلى ذكرياته يحيونها ،  
وآثاره يخلدونها ، كأنه لم يعيش

بينهم جائعا ذميا ، يتلمس رحمتهم فلا يصيب بينهم رحما  
هذا بيزيه « ملحن كارمن الخالدة » هضمه معاصروه  
وغبته عشيرته وأهلوه ، فكان احتضامه وصمة في جبهة  
أوروبا الحديثة ، يندى لها العصر ، ويخزى منها الدهر .  
ولد اسكندر قيصر ليوبولد المشهور بجورج ياريس  
في ٢٥ من أكتوبر سنة ١٨٣٨ ومات في أحمد ضواحيها في

وفي عام ١٨٥٦ نال بيزيه جائزة « أوفباخ *Offenbach* »  
الموسيقار المعروف جزاء تلحينه رواية « دكتور المعجزات »  
من نوع الأوبريت .  
وبعد ذلك بعام واحد نال الجائزة الكبرى لروما .  
ثم سافر إلى إيطاليا لآتمام دراسته الموسيقية بها ، وكان  
يتعيش من معونة مالية تكاد لا تستوفي كفافه ، يمد بها

أهل الخير في فرنسا . وقد لحن وهو في إيطاليا أوبرا إيطالية ، وقطعتين من نوع السنفوني ، وفاتحة ، أوفرتير ، وأوبرا كوميك ، ومقطوعات أخرى مختلفة كان يبعث بها الفينة بعد الفينة إلى فرنسا وطنه ليبرهن لها على مقدار مجهوده واستفادته من بعثته في إيطاليا .

وبعد عودته من إيطاليا ظهرت له بين عام ١٨٦٣ و١٨٦٧ أوبرات كبرى لم تصادف نجاحاً . وفي عام ١٨٧٢ أى قبل وفاته بثلاثة أعوام لحن روايته « جميلة » وهي ذات فصل واحد فلاقت أيضاً من الجمهور إخفاقاً .

كل ذلك والموسيقار المهتم ، المنكوب في فقه ، وهو خلاصة ذهنه وأعز ما يحرص عليه ، يتحمل في صبر ، ويصبر في جلادة ، فلا يجد اليأس إلى عزمه منفذاً ، ولا الأسى إلى قلبه سيلاً . بل ظل يجاهد ويذل الطوق مواصلاً صياغة الألحان وتأليف الأنغام حتى أذاع على الملأ غراميات جديدة من نوع « السويتة » Suite ، أهمها ما يعرف بين فصول رواية « الأريزية » ، وهي رواية من نوع الدرام .

ولئن لاقت تلك الغراميات شيئاً من التوفيق فأنها لم تقدر ولا كتب لها الخلود إلا بعد موته . حيث نهت ألقانه في « كارمن » أذهان الناس إلى ذلك الموسيقار المنكود لقد لحن يزيه أوبرا « كارمن » عام ١٨٧٥ فتكر لها الجمهور واستقبلها بالكفران والجلود ، فأثر ذلك في الفنان المسكين فقضى ضحية الحزن واليأس وذهب إلى الله يشكو ظلم الإنسان ، وما امتاز به من الجلود والكفران ذلك مصرع الفنان يزيه ولم يستكمل من العمر أربعين سنة . ذلك مصرع ملحن كارمن تلك الأوبرا الخالدة بين خوالده الأوبرات في العالم ، بما امتازت به من طابع لا يجارى وتنسيق في آلات فرقها الموسيقية يتجلى فيه سلامة الذوق ، وروعة الفن ، وعبقريه الفنان « ما أجمل الحياة لولا ظلم الإنسان »

و « الموسيقى » جريا على عاداتها تنشر في هذا العدد مارش كارمن الذي لا يزال أعجوبة الفن وحديث التاريخ

## من إدارة المجلة



إجابة لرغبة الكثير من القراء الكرام - تعلن إدارة المجلة استعدادها

لأرسال الأعداد السابقة من مجلة الموسيقى

نظير مبلغ ٢٢ ملياً عن كل عدد خالصاً أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول ديسمبر القادم

# أول مصنفات العرب في الموسيقى

## يعقوب بن اسحق الكندي

العلوم اليونانية ، والوقوف على أسرارها ، وترجمتها . وقد ظهر أثر ذلك جلياً في مصنفات الفارابي التي نقل فيها كثيراً من العبارات اليونانية بنصها ولغتها ، مع أن عصره يتأخر عن عصر الكندي بخمسين سنة ، كما كان هذا الأثر ظاهراً في مصنفات « إخوان الصفاء » بعد الفارابي .

غير أن الكندي كان في مؤلفاته الموسيقية شخصية مستقلة جعلت لمصنفاته طابعاً عربياً خاصاً ، وإن اتفقت في الكثير من نظرياتها مع نظريات الموسيقى اليونانية ، ذلك لأن الموسيقى اليونانية كانت موسيقى الشرق بوجه عام .

عاش يعقوب بن اسحق الكندي في القرن الثامن (حوالي سنة ٧٩٠) وعمر إلى ما بعد منتصف القرن التاسع (حوالي سنة ٨٧٤) وهو أول عربي وصلت إلينا مصنفاته في الموسيقى على الإطلاق ، لذلك كانت لمؤلفاته قيمة خاصة لأنها أضأت لنا الطريق وأرستنا نظريات الموسيقى العربية في أقدم عصورها . لم يصل إلينا من المصنفات الموسيقية السبعة التي وضعها الكندي غير اثنين مثبتين ، على التحقيق ، نسبتها له وهما مخطوطان أحدهما محفوظ بالمتحف البريطاني برقم ٢٣٦١ وعنوانه « من كتاب يعقوب بن اسحق الكندي في التأليف » (١) ، والثاني « رسالة الكندي في أجزاء خبريه في الموسيقى » محفوظة بدار الكتب ببرلين برقم ٢٣٦١ (٢)

(١) قام بتصحيح هذا المخطوط وشرحه والتعليق عليه مع ترجمته إلى الألمانية الدكتور محمود أحمد الحفني والدكتور روبرت لاخمان وطبع ببرلين عام ١٩٣١

(٢) قام بتصحيح هذا المخطوط وشرحه والتعليق عليه مع ترجمته إلى الإنكليزية الدكتور محمود أحمد الحفني والدكتور روبرت لاخمان ( تحت الطبع )

كان يونس الكاتب أول من وضع تصانيف عربية في أخبار الموسيقى والغناء فقد صنف « كتاب النغم » و « كتاب القيان » فكانا نواة لما صنف بعد ذلك في هذا الباب .

كانت هذه بداية التصانيف العربية في علوم الموسيقى وفنونها في الدولة الأموية ، وكانت بداية مباركة استكملها العصر العباسي الذي ظهر فيه عناية خاصة بأبواب قواعد الموسيقى العربية ونظرياتها .

وكان إسحق الموصلي أول من عنى بتلك الناحية من التأليف ، بعد يونس الكاتب ، فاستكمل مؤلفي سلفه .

ثم جاء الخليل بن أحمد فوضع « كتاب النغم » و « كتاب الإيقاع » فكانا بحق أول مؤلفات عليّة .

وإننا لتقرّر ، والألم يحز في نفوسنا ، أن شيئاً من هذه التصانيف لم يصل إلينا ، وليس لدينا عنها إلا أخبار امتلات بها بطون كتب الأدب العربي والتاريخ . ولقد كان يظن ، حتى السنوات الأخيرة ، أن كتاب الخليل بن أحمد موجودان ، غير أنه اتضح من استقراء البحث أن الكتاتين المنسوبين له ليسا كتابيه .

جاء بعد هؤلاء من بزّم جميعاً في هذا النوع من التأليف ، ذلك هو يعقوب بن اسحق الكندي ، فكتب ما يربى على سبعة مؤلفات في العلوم الموسيقية ونظرياتها . وكان أول من استعمل في كتبه تدوين الموسيقى بالحروف بشكل منظم .

ولقد كان من المنتظر أن يظهر في مصنفات الكندي الموسيقية أثر التأليف اليونانية ، ذلك بأن العصر الذي عاش فيه ذلك الفيلسوف العربي الكبير كان عصر أداب فيه الخلفاء على تشجيع الفلاسفة والعلماء لاستقراء كنوز



وواضح أن تسمية أحد الأوتار بالأسفل نسبة إلى موضع الوتر بالنسبة لموضع الآلة في أثناء الاستعمال  
وأما الوتران العريان فأحدهما يسمى (المثنى) والآخر يسمى (المثلث)

أما الوتر الخامس ، وهو نظريا أحد من «الزير» فإذا ذكر سمي تارة «الزير الثاني» وأخرى «الحاد»  
وننشر فيما يلي جدولاً بيّان توزيع الأصوات على الأوتار الخمسة ومسمياتها وفاق ما كتبه الكندي :

الزير الثاني	الزير الأول	المثلث	الهم
ط	د	ك	و
ي	هـ	ل	ز
ك	و	ا	ح
ل	ز	ب	ط
ا	ح	ج	ي
ب	ط	د	ك
ج			و

ويتضح من البيان أن المسميات تكرر نفسها في المرتبة الثانية على نفس الترتيب الأول . وكانت الأوتار تضبط على مسافة الرابعة فيما بينها .

أما المخطوط الثاني ، المحفوظ في دار الكتب ببرلين ، فهو في الحقيقة نخر للعرب في بحوثهم الموسيقية ، إذ لم يقتصر فيه الكندي على ماهو ألفوف من البحوث الخاصة بتواعد الموسيقى ونظرياتها . إنما تعرض لبحوث فلسفية قيمة عاج فيها اتصال الموسيقى بالفلك ، ومناسبة الأنغام لقوى النفس ولأرباع الإنسان . ثم اتصاها بالألوان والحواس . وهذا البحث الأخير من أحدث البحوث التي تهتم بها أوروبا في الوقت الحاضر ، ولعلنا نعود إلى استيفائه في فرصة أخرى .

وهناك مخطوطان أخريان . بدار الكتب ببرلين ، لا تحملان اسمه غير أن زميلنا المستشرق الانجليزي الدكتور هنري فارمر يعتقد أنهما من تصنيف الكندي

وإذا سلمنا بصحة ما يعتقده البعثة الدكتور فارمر كان ما وصل إلينا من مؤلفات الكندي السبع في الموسيقى أربعاً على الأكثر . ومن أهم ما تنبغي الإشارة إليه أن نذكر أن الكندي استعمل في تسمية النغمات الحروف الأبجدية . فأطلق على الآتي عشر صوتاً (عربية) التي تألف منها سلمه الموسيقي على مثال أشبه بالسلم الغربي الحالي ، الحروف الآتي عشر الأولى من الحروف الأبجدية ( ا ب ج د هـ و ز ح ط ي ك ل )

وهل توصل البحث إلى معرفة نسب هذه الأصوات بعضها إلى بعض ؟ أو بعبارة أخرى هل في الامكان أن نتوصل من مؤلفات الكندي إلى معرفة نسب السلم الموسيقي العربي في ذلك الوقت ؟

نعم ، لحسن الحظ . فقد كان الكندي دقيقاً في تأليفه حتى استطعنا — من مواضع مختلفة من مصنفه اللندني — أن نستخرج نسب نغمات سلمه بكل دقة

وكان شرح الكندي للنغمات في ذلك المخطوط مبنية على آلة موسيقية . وإن لم يصرح باسمها فإنها على التحقيق آلة العود ، فذكر أنها ذات خمسة أوتار . وذلك بخلاف ما ذكره هو في مخطوطه الثاني المحفوظ في برلين من أن أوتار العود أربعة . ولكن ذلك الخلاف في التقرير لم يعد سراً ، إذ تبين من المؤلفات القديمة جميعاً أن العود لا يذكر فيها ذا خمسة أوتار إلا في البحوث النظرية إذ يقتضى الأمر إتمام نغمات المرتبة الحادة ، وذلك واضح جلي في مؤلفات الفارابي وابن سينا . أما في الاستعمال العملي فقد اكتفى العرب في الشرق بالعود ذي الأربعة الأوتار .

وهذه الأوتار الأربعة . اثنان منها لها اسمان فارسيان واثنان لها اسمان عريان ، فأما الفارسيان فأحدهما وهو أحد الأوتار يسمى «الزير» (ومعناه أسفل) واثنان وهو أغلظها يسمى «بَيم» (ومعناه نور الصباح) .

# بحوث فنية

## بديع الموسيقى وبيانها

بقلم الأستاذ محمود حافظ  
المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

في الأيقاع هو أساس الأيقاع العصري إن لم يكن يبرزه حسناً وجمالاً لتعدد أشكال آلات الأيقاع وعدم واقتصارها في العصر الحالي على النذر اليسير إذا استثنينا لوازم الرقص «والجازبند» التي يقولون في حقها إنها رجوع إلى القديم ومن بقايا أشعار العصور الأولى التي كان يتغنى بها يمكننا أن نعرف أنهم كانوا على دراية بما نعبر عنه الآن «بالجملة الموسيقية» وكذلك نستنتج من توزيع الفرق المرسومة على الحجارة أنهم كانوا على دراية بالغناء الانفرادي «صولو» واستصحاب الموسيقى «الآلات» «اللحن» وطرائق التعاون في الغناء والعزف والأخذ والرد «كورس» لقد أجهد العلماء البحث عن الطراز الموسيقى في العصور الأولى فعمدوا إلى الاستنتاج والمقارنة بالشعوب الفطرية التي لم تمسها المدنية الحديثة ، فقرر بعضهم خلو الموسيقى القديمة من الأنسجام «الهارموني» وتعدد الأصوات «البليفوني» وحكموا بأنها كانت من النوع الغنائي «ميلودي» وتوصلوا من فحص ما وصل إلى أيديهم من الموسيقى «الآلات» إلى معرفة أن سلم الجاهلية الموسيقى «كان يشمل أجزاء عديدة تقل عن نصف البعد الطنيني» «التون» على أننا لو نظرنا إلى ما كان عليه بعض الممالك القديمة من حضارة وتقدم ظاهر في جميع أنواع الفنون الجميلة كالصوير والنحت والتلوين لاستحال أن يدخل عقولنا أن موسيقاهم لم تكن محتفظة بخطاها مع الفنون الأخرى

لامراء في أن الموسيقى لغة لها تدوينها ولها أسلوبها وتمتاز عن اللغات الأخرى بما لها من تأثير على الروح ، وتهذيب للنفس ، وتحريك للعاطمة . والموسيقى مقياس صادق لحضارة الأمم ، وكلما ارتقت أمة نهضت موسيقاها تبعاً لهذا الرقي ، واضطراد تطورها ، وتحسن أسلوبها وتراكيبها وزادت بدائعها حتى تسير زمانها ومكانها .

ولو أردنا أن نتناول البحث في بديع الموسيقى وبيانها وجب أن نتبع ما اعتدى أساليبها وتراكيبها من المحسنات والتطور في أزمنة مختلفة ، بل قد تضطرنا الحال إلى الانتقال بالبحث عن هذا الرقي المضطرد من مملكة إلى أخرى . فالبحت في بديع الموسيقى وبيانها ، هو في الحقيقة تمحيص فني للموسيقى في جميع العصور ومختلف الأقطار

### فن العصور الأولى

من دواعي الأسف الشديد عدم العثور على تدوين موسيقى من مخلفات العصور الأولى حتى نوفي الأقدمين حقهم من الأطراء والأعجاب ، لما كان لديهم من بديع في الموسيقى وبيانها ، تتم عنه تلك الآثار الصامتة التي تحمل صور الآلات المتعددة الألوان والأشكال ، وتلك الفرق المختلفة التنظيم والتكوين ، المتنوعة التوزيع تبعاً للعصور المختلفة مما يدل على حدوث تطور نحو الارتقاء بالسمع يتبعه حتماً اضطراد في تحسين الأساليب الموسيقية . ولا شك أن العصور الأولى ، كان لموسيقاها تنوع

والموسيقى كما أسلفنا مقياس الحضارة أو كما قيل: إن شئت أن تعرف ما عليه أمة من الرقي فانظر إلى موسيقاها . ولو عرفنا أيضاً أن التراتيل والترايم الكنسية قد انحدرت عن أصل جاهل عريق في عبادة الأصنام . وهذه التراتيل سواء منها الأرثوذكسي ، القديم الفطري ، أو الحديث العصري عمادها تعدد الأصوات ويتوقف عمق تأثيرها ومدعاتها إلى الهية والخشوع على ما فيها من انسجام صوتي . لو عرفنا ذلك لذهلنا القول بأن طراز الموسيقى الجاهلية كان غنائيا ميلودياً .

لقد عثر المنقبون في القرن الثامن عشر على ثلاث نوات موسيقية عرفوا أنها ترانيم في حق إله الشعر ، كاليوب ، وإله الأنشاد ، نمزيس ، وإله الفنون ، أبولو ، وفي سنة ١٨٩٤ عثروا في خرائب ، دلف ، اليونانية على قطعتين من الموسيقى كما عثروا في كنيسة الروم بالإسكندرية على قطع موسيقية كتبت على أوراق البردي ، يرجع تاريخها إلى القرن الثالث بعد الميلاد . على أن هذه المقطوعات الموسيقية لا تعطى رأياً حاسماً في طراز موسيقى العصور الأولى . ولترك الآن هذا البحث لأخصائييه . مع ثقتنا بقرب وصولهم إلى كشف حقائق طراز الموسيقى في تلك العصور .

### لغة الموسيقى

- لكل لغة أحرف هجائية وللموسيقى نغمات صوتية هي في الحقيقة بمثابة الأحرف .

- من الأحرف الهجائية تتركب الكلمات المعينة للدلولات ويمكن في الموسيقى أن نعتبر المقاطع ، الباطوطات ، بمثابة الكلمات لأنها تغير دلالتها بحسب وضعها

- من الكلمات تتكون الجمل . والجمل الموسيقية هي عبارة عن عدد من المقاطع ، لا يقل عن ٤ باطوطات غالباً ،

- الموضوع الموسيقي ، تيماً ، هو عبارة عن جملة موسيقية يتناولها المؤلف بالتحوير والتفصيل والشرح ليخرج منها قطعة موسيقية مطولة ، وستكلم فيما بعد عن طرق هذا التوزيع

- الغوة ، ميلودي ، معزوفة لصوت واحد أو لآلة واحدة من ذوات الأصوات المفردة وقد تكون لها ألفاظ وقد تكون صامتة أي ليس لها ألفاظ ، وبعبارة أخرى ، يمكن أن نسمي كل مقطوعة موسيقية لا يدخلها الانسجام الصوتي ، الهارموني ، ولا تعدد الأصوات ، البولي فوني ، وعلى ذلك ، لجميع الأغاني والمعزوفات التي نسمعها من ، التخت ، وسواها هي من نوع ، الميلودي ،

ومن الأغاني الميلودية ، ما نسمعه من معزوفات للبيانو وسواه تشمل على تأليف ، أكوردات ، متفرقة لا يقصد منها سوى إظهار مواضع التشديد أو الضروب

- الانسجام الصوتي ، الهارموني ، هو نوع من تعدد الأصوات يغلب أن تسير فيه الأصوات سواسية من حيث الانتقال إلى النغمات بمعنى أنه إذا استمر صوت على نغمة مدة محدودة ، نوار ، مثلاً استمرت معه الأصوات الأخرى على نغماتها المختلفة وانتقل الجميع سوياً إلى نغمات مختلفة أخرى وهكذا . ونلاحظ في هذا النوع من تعدد الأصوات اندماج الأصوات المختلفة الطبقات في بعضها اندماجاً تاماً يصعب على السامع تتبع كل صوت على حدة وهذا هو سبب تسميته ، بالانسجام الصوتي ، ويغلب استعمال هذا النوع من تعدد الأصوات في الموسيقى الكنسية وما شاكلها من المواقف التمثيلية وسيأتي التكلم على نشأة وتطور هذا الطراز .

نكتفي بهذا القدر اليوم ، على أن نشرح الفرق بين ، الهارموني ، و ، الكنتربوان ، في العدد القادم مع أمثلة توضيحية .

# الموسيقى الدينية في الشعائر الإسلامية

للاستاذ الكاتب الفاضل صاحب التوقيع

الكريم ، حيث لحن القراء آيه تلحيناً مختلف باختلاف  
بيناتهم وأذواقهم . حتى صارت لكل قارئ طريقة تدل  
على شخصه وتميزه كما هو ظاهر في أيامنا هذه وكما فصلناه  
في مقالنا . أثر القرآن الكريم في الموسيقى العربية ، في  
العدد الخامس من هذه المجلة الغراء

ولم يدخل التلحين في الصلاة ، إذ المعلوم أن القراءة  
سرية في وقتين من أوقات الصلاة يؤديان في النهار أما  
ثلاثة الأوقات الباقية وهي تؤدي في الظلام فالقراءة فيها  
جهرية ، وهي لا تعدو تلاوة الفاتحة وسورة قصيرة في  
الركعتين الأوليين من كل وقت — تلاوة غير ملحنة ولا  
أثر فيها للغناء — إلا أنها من بعض الأئمة تؤثر تأثيراً  
عميقاً في المصلين حتى ليقول بعضهم في تأثر شديد ، آه ،  
أو ، الله ، فتبطل صلاته على الرغم منه

وقد رأينا في بعض مساجد المدن الكبرى شدة  
حرص المأمومين على قول ، آمين ، بشكل يلفت النظر  
ويسترعى الانتباه إذا ما قال الإمام ، ولا الضالين ، بنغم  
موسيقى مؤثر

تلحين الإذاعة والتلفزيون :

وللتلحين في الأذان دخل كبير . ونحن نسمع المؤذن  
خمس مرات في اليوم وهو يؤذن الأذان الشرعي ثم يتبعه  
بالتسليم مرجعاً صوته ترجيحاً جميلاً

وقد لحن الأذان تلحيناً متعدد ، ولكل بلد فيه لحن  
خاص . ووزارة الأوقاف تتحرى في تعيين المؤذنين جمال

أهم الشعائر الدينية في الإسلام هي الصلاة التي هي  
عماد الدين ، وتتصل بها تلاوة القرآن الكريم والذكر ،  
وهما نوع من الصلاة . بل إن الصلاة هي قرآن وذكر  
ونحن نريد في بحثنا هذا أن نبين مدى اختلاط الموسيقى  
بالشعائر الإسلامية أو بعبارة أخرى نريد أن نجيب عن  
السؤال الآتي وهو : هل استخدمت الموسيقى استخداماً  
دينيّاً في شعائر الإسلام ؟

والموسيقى كما هو معلوم تأليف وتلحين وغناء . فهل  
دخلت الموسيقى بهذه العناصر الثلاثة في الدين الإسلامي  
وقدمت له بعض الخدمات ؟

تأليف الشعائر الربوبية :

المعروف أن القرآن الكريم كتاب أحكمت آياته ثم  
فصلت من لدن حكيم خبير ، فهو ليس من تأليف البشر ،  
والصلاة قرآن أضيفت إليه بعض الدعوات الصالحات ،  
ألفها النبي صلى الله عليه وسلم . ووضع نظامها بوحى من  
الله تعالى . والذكر ترديد طائفة من أسماء الله الحسنى  
يستعان على تأثيرها في النفس بقصائد ألفها المتقدمون من  
رجال التصوف على نظام لم يكن مألوفاً في عصر النبي  
عليه السلام

ذلك مبلغ التأليف في القرآن والصلاة والذكر

تلحينها والتغنى بها :

أما التلحين والغناء فإن لها نصيباً موفوراً في القرآن

الصوت وارتفاعه مع ما تشترط فهم من ثقافة دينية خاصة والناس جميعاً يميلون إلى المؤذن ذى الصوت الجميل .  
ويحارب السادة السبكية ، وهم جماعة يتمسكون بالسنة تمسكاً شديداً ، مد الصوت والغناء فى الأذان . ويؤديه مؤذنونهم أداء طبعياً دون ترجيع ولا تمديد ، ولا تخلو طريقتهم هذه من تأثير فى النفس ، إلا أنه لا يبلغ تأثير الأذان المؤذن بل إن هذا بفضل فى طول الوقت الذى يستغرقه وأنه يُسمع كمية من الناس كثيرة العدد ، عن أذانهم .

وهم يحاربون كذلك التسليم على النبى بعد الأذان الشرعى ، مدعين أن هذه بدعة لم تكن فى عهد الرسول صلوات الله عليه . ولا يستطيع أحد من العلماء معارضتهم فى دعواهم . إلا أنهم يعتبرونها بدعة حسنة لا ضرر منها

وعندى أن هذه البدعة إنما أوجدها المؤذنون إشباعاً لشهوتهم من الغناء . وتمتعاً بموقفهم الجميل فوق المأذنة ، يشرفون على الناس من عل ويرجعون السلام ترجيعاً جميلاً . أفرأيت الديك إذا صفا له الوقت وراقت الطبيعة فى عينيه علا نشراً من الأرض أو وقف فوق جدار وأطلق لنفسه العنان فى الصياح والتغريد ؟

ألا إن الإنسان تليذ الطبيعة ، ولولا أن بعث الله غراباً يبحث فى الأرض لوارى سواة أخيه ، ما عرف الإنسان الأول كيف يوارى هذه السواة .

### سورة الكهف

أذيت فريضة الجمعة فى أحد المساجد بالمنايا فكان القارىء يتلو سورة الكهف تلاوة ملكت على الناس مشاعرهم ، فاستدبر بعضهم القبلة متجهين نحو القارىء ،

والف باقون حوله يرمقونه بأبصارهم ويهفون أسماعهم وينطقون بألفاظ الاستحسان والاستجادة متأثرين جذلين . وخاف الإمام أن ينقلب المسجد حلقة من حلقات الطرب فأمر القارىء بالكف ، وكاد يحصل مالا تحمد عقباه ، لولا أن الله سلم ، ولذا فإن السبكية الذين سلف ذكرهم يحاربون تلاوة سورة الكهف يوم الجمعة ، لأنها بدعة ، ولأن القائمين على عمارة المسجد يتوخون فى القراءة الصوت الجميل والترتيل الحسن ، وإنك لتشهد ازدحام المصلين يوم الجمعة فى المساجد التى يرزق فيها قارىء جميل الصوت كسجد فاضل الذى يقرأ فيه الشيخ محمد رفعت ، والمسجد الذى يقرأ فيه الشيخ على محمود كما تلاحظ إقفار المساجد التى يقرأ فيها قارىء أجش الصوت سيء الترتيل .

### الوظائف فى رمضان

ويؤدى الأذان وتقام الصلاة فى رمضان بشكل خاص يختلف عنه فى بقية شهور السنة فيزداد الترجيع ومد الصوت والتغنى فى الأذان والأقامة والتبليغ ، تريد تكبيرات الإمام ، وتلى بعض أدعية جميلة وملحنة تلحياً بديعاً بعد كل أربع ركعات يتغنى بها كافة المصايين . ولذا تزدحم المساجد فى رمضان ازدحاماً عظيماً . ويعم الناس سرور شامل ، ويتيسر لك عقد مقارنة إذا علت أن الصلاة العادية تُفَضَّلُ فيها الجماعة وصلاة التراويح يسُنُّ أداؤها بالمنزل ، ولكن بالرغم من ذلك نجد تقاعداً كبيراً عن صلاة الجماعة ، التى يأتى تاركها فى بعض المذاهب ، وتهالكا كبيراً على صلاة التراويح ، التى لا ذنب على من يؤديها بمنزله ، ما ذلك إلا لتلك الأنعام الشجية التى يؤديها المصلون جماعات وهم فرحون جذلون .

كذلك في صلاة العيدين يقوم المسلمون بتلاوة التكبيرات المشهورة في لحن موسيقى رائع .  
بل لقد سنَّ أن تؤدي تلك التكبيرات جهاراً في الطرقات قبل صلاة العيد فإذا ما اختلطت أنغامها الشجية بنسيم الصباح العليل ، فعلت في الأرواح فعل الراح وأثرت فيها كل التأثير .

وعندى أن تلحن بعض الشعائر الدينية على هذا الوجه يرقق حاشية الروح ، ويلين القلب العليظ ، ويعطف النفس الجروح ، ويهيئ المرء لتلقى نفحات الذات العلية في سرور وابتهاج . روى أن أحد السائحين كان يركب حماراً بالأجرة وكان يسوقه له صاحبه . فسمع مؤذنا يرجع صوته الجميل بالأذان فتأثر كل التأثر وسأل الخمار عما يعمل ذلك الرجل فأفهمه أن هذه شعيرة من شعائر الإسلام ، تؤدي بهذا الصوت الجميل

فلم يلبث الرجل أن دخل في دين الله . ثم مر فاذا بقارىء ردى الصوت أجشيه يتلو آى الذكر الحكيم . وحاول السائح أن يسأل صاحبه عنه . تخاف الخمار أن يرتد صاحبه عن الإسلام بعد إذ هداه الله فصاح بحماره :  
« حاحا لئلا يكفر » !!

#### التأخين والفتار في الذكر

عنى رجال التصوف بخناق حلقات يقيمونها للذكر كما قدمنا تنشد فيها قصائد صوفية أكثرها غزل ، وهي

ملحنة تلحننا لا بأس به يؤثر في قلوب الذاكرين  
تأثيراً عميقاً

فبينما يردد الذاكرون لفظ الجلالة قائلين : الله . الله .  
الله . . يتغنى المنشدون بمثل :  
شربنا كأس من نهوى جهارا  
فصرنا عند نشوتها سُكاري  
دخلنا الحان والكاسات تُجلى  
ظننا أن في الكاسات ناراً  
شربنا نقطة منها فهنا

فان متسا فليس الموت عاراً  
ويخشى بعض الصوفية أن يقعد الوقار بالمريد عن  
الاهتزاز في الذكر والطرب بالنشيد فيخاطبونه بمثل :  
اطلع عذارك يا مريدى لا تسل

ودع العواذل يضربون بك المثل  
وقد تدرج الانشاد في مدارج الرقى حتى وصل الأمر  
بأستاذنا التفتازانى إلى استخدام الأستاذ محمد عبد الوهاب  
في الانشاد على الذكر إبان الاحتفال بذكرى مولد النبي  
صلى الله عليه وسلم  
وهناك منشدون قد أترسوا من احتراف الانشاد ،  
وصار لهم صيت كبير ، بل يدلك على عظم مكانة المنشد  
عند أهل الذكر ، أن له مثلى نصيب الذاكر من النفحات  
التي توزع بعد اختتام الأذكار .

حسن طنطاوى سليم

المدرس بمدرسة المعلمين التحضيرية  
بالأسكندرية



## أغرب الأمانى

قال الوليد بن عبد الملك لبديح المفتى :  
خذ بنا فى الأمانى فلا غلبتك ، فقال : والله  
لا تغلبنى فيها أبداً : إني أتمنى كفلين من  
العذاب ، وأن يلغنى الله لعناً يشن على من  
خافى . ومن قدامى ، فهل تمنى مثله ، يا أمير  
المؤمنين ؟ فقال : غلبتى لعنك الله .

## كلاهما لا يطاق

زار الموسيقار هانزلك زميله الموسيقار  
شومان فى مدينة درسدن يوماً ، فتناول حديثهما  
الكلام عن فاجنر ، وتساءل هانزلك إن  
كانت أواصر المودة بين الموسيقيين العظميين  
موطدة الدعائم ، وأنهما يتزاوران ، فقال

شومان : كلا ، إن فاجنر ، فى إعتقاده ، مخلوق لا يطاق .  
لا جدال فى أنه عبقرى ، ولكنه ثرثار لا ينقطع عن  
الكلام ، وأعجب كيف يستطيع إنسان أن يظل  
متكلماً .

وقد تصادف أن زار هانزلك فى اليوم التالى الموسيقار  
فاجنر فتناول الحديث ذكر شومان فقال فاجنر : علاقتى  
بشومان ، فى الخارج ، على أحسن حال ، غير أننى أعتقد أن  
شومان رجل لا يطاق ، ويعجزنى تبادل الزيارة معه ، فهو  
أبكم لا يتكلم . زرته أثر عودتى من باريس ، فجعلت أقص  
عليه قصصاً مسلياً وعن أبحاثها وحفلاتها الموسيقية  
وموسيقيتها ، وهو صامت لا ينبس كأنما احتبس لسانه ؛  
وما زاد على أن حدّج فى وجهى ، ودار يصره فى  
المسواء فتركته هارباً من جموده . . . حقاً إنه لا  
يطاق ! .

## بقرة بنى إسرائيل

ساوم أحد المغنين نعلا ، فقال صاحبها  
بعشرة دراهم . فقال المفتى : لو كانت من  
جلد بقرة بنى إسرائيل ما أخذتها بأكثر من  
درهم . فقال الحنّاء : لو كانت دراهمك دراهم  
أصحاب الكرم ما بعثك إياها .

## فاجنار يخجلاه عزفه

روى فاجنار ، عن إقامته بباريس قال :  
أقد لقيت فى أثناء مقامى فى باريس كثيراً  
من الصعاب محملتها بجلد وصبر إلا شيئاً واحداً  
لم أستطع احتماله والصبر عليه ، ذلك أنه كان  
يسكن إلى جانب غرقى فى الفندق الذى نزلت  
فيه موسيقى دأب على العزف بالبيانو متدرباً على  
قطعة واحدة للموسيقار « ليست » وكان عزفه  
مزججاً تذبذب له طويلاً . فانتقاماً منه نقلت  
البيانو القديم الذى كان فى غرفة نومي ووضعت  
بجانب الباب الذى يفصل بين غرفتي . وأخذت أعزفه به قطعة  
كنت وضعتها حديثاً متعمداً إساءة عزفها . وكان جارى معلماً  
حديث العهد بالبيانو ، فأزعجه عزفى ، حتى طلب إلى إدارة  
الفندق أن تنقله إلى غرفة أخرى

ولئن كان التهويش فى عزفى قد خلصنى من هذا الجار المزعج  
فأنى ما تذكرت ذلك الحادث يوماً إلا خزيت له وأخجلتني  
أن يهرب الناس من عزفى .

## قلادة الجمل

ضل لمغن بعير ، فضايق لذلك صدره ، وأقسم إن  
وجده أبيعته بدرهم ، فوجده فلم تسمح نفسه أن يبيعه  
بدرهم ، فعمد إلى «شور» هرة ، فعلقه فى عنقه وجعل  
ينادى عليه بصوته الرخيم « الجمل بدرهم ، والسنور بخمسمائة  
ولا أبيعهما إلا معاً » فقال الناس : ما أرخص الجمل لولا  
القلادة .



## صمت أبلغ من بيان

لحن هاليفى ، فى صباه ، أوبرا دعا إليها أستاذة شرويينى  
ليشهد أول ليلة من تمثيلها .

وما كاد الفصل الأول ينتهى حتى سارع هاليفى إلى  
أستاذة يسأله رأيه ، فصمت شرويينى ولم يحرك جواباً .  
فلما انقضى الفصل الثانى عاود هاليفى سؤال أستاذة .  
وألح فى معرفة رأيه ، غير أن شرويينى ازداد صمتاً  
وسكوتاً .

هنالك شعر هاليفى باهانة جرحت نفسه ، فقال لأستاذة :  
لا أزال أنتظر منك ، على الأقل ، كلمة .

فقال الأستاذ : فمىم أتكلم ، ولى ساعتان لم أسمع  
منك شيئاً .

## لباقة فى استدرار لرم الخلقاء

قال إبراهيم الموصلى لأمير المؤمنين موسى الهادى وهو  
نديمه وقد غناه صروتاً فأعجبه ، إن من كان محله من أمير  
المؤمنين محلى فى الانبساط ، وتقدم المنادمة ، جراه التبسط  
على الطلب ، وبعثته المنادمة على الرجاء . وقد نصب لى  
أمير المؤمنين بقربى منه مشاريع الرغبة اليه ، وحتى محلى  
عنده على الكروع فى المنهل بين يديه ، فقال : سل شفاها  
فأتى جاعل فعلى على إجابتك اليه حاضراً ، فسأله  
ما قيمته خمسون ألف درهم ، فأمر له بمائة ألف  
درهم .

## ضد الاوبرا

لحن الموسيقى لولى رواية من تأليف الشاعر پرين .  
وفى الليلة الأولى لتمثيلها قابل لولى صديقه سان إيفريمون  
فدعاه لمشاهدة الرواية فرفض فقال لولى متعجباً : كيف ؟  
أرفض مشاهدة رواية تقول إنك تقدر مؤلفها وملحنها . ؟  
فقال : نعم ، إنى أقدركما ، ولكن كل واحد على  
حدة : أنت بصفة كونك موسيقاراً مجيداً ، وهو بصفة  
كونه شاعراً فذاً . أما أن تجتمعا معا فيحاول كلاكما أن  
يغزوفن صاحبه فذلك مالا أطبق .

## أعلى الدرجات

لحن الموسيقى بوالديه أوبراء الغادة البيضاء ، فلاقت  
نجاحاً كبيراً عدة أنصاره فوزاً لهم على أنصار معاصره  
الموسيقار روسينى ، وكان بين النصيرين تنافس مستمر .  
ولقد ذهب أحد المتطرفين من أنصار بوالديه وتلاميذه  
ينهى أستاذة بذلك النجاح ويبدى ، فى إسراف ، عجبه  
من أنه يسمح بأن يكون بينه وبين روسينى مجرد مقارنة  
أو مفاضلة . وهتف فى وجه أستاذة يقول : كيف تصح  
المقارنة بينكما ، وهو لا يتناول إلى علوك : فانت أعلى منه  
درجات ،

فقاطعه بوالديه ، فى ابتسام ، يقول : حقاً إنى أشر  
كل يوم أتى أعلى منه درجات عندما أصعد سلالم منزلنا  
إذ نتمكن نحن الاثنين منزلاً واحداً . هو يسكن الطابق  
الثالث منه وأنا أسكن الطابق الرابع . ألسنت أعلىه حقاً  
فى درجات السلم ، لا فى درجات الفن ؟





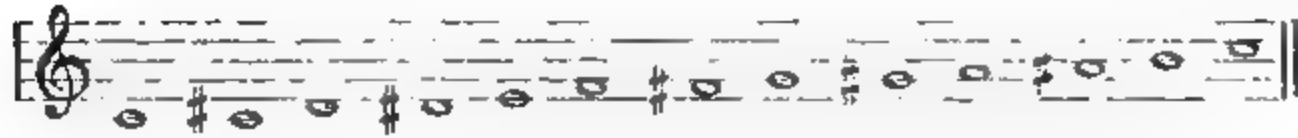
## مبادئ الموسيقى النظرية

### الدرس الثاني عشر

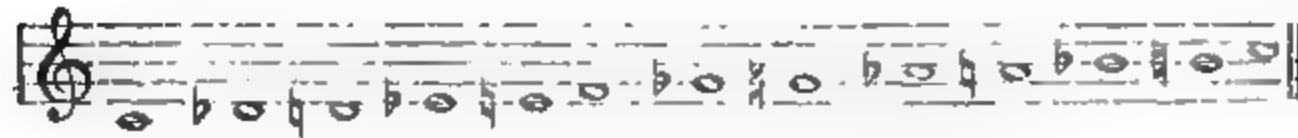
#### السلم المألوف (الكروماتى)

واضح من السلم المتقدم أن فى الأماكن إضافة أصوات إليه تتوسط الأبعاد الكاملة ، أى تقسم كل بردة إلى عربتين .

وبما أن الأبعاد الكاملة ، البردات ، فى السلم خمسة أبعاد ، إذن يكون عدد الأصوات الجديدة الممكن إضافتها خمسة أصوات . وعلى ذلك يشتمل هذا السلم الجديد على ١٢ صوتاً ، بينها جميعاً أبعاد متساوية كل منها يساوى نصف بعد كامل ( عربية ) مثال ذلك السلم الآتى :



ويمكن تدوين نفس هذا السلم باستعمال علامات الخفض ( اليمينول ) هكذا :



ومثل هذا السلم المكون من تتابع الاثنى عشر صوتاً ذات أنصاف الأبعاد يسمى " السلم الملوّن أو الكروماتى " (١) وسمى بالملوّن لأنه يعطى الألحان ألواناً أخرى غير ألوان السلم القوى .

(١) تستعمل الموسيقى العربية فى سلمها أصواتاً أكثر من هذه الاثنى عشر صوتاً وذلك بأدخال أصوات أخرى تتوسط أنصاف الأبعاد ، وبذا يشمل السلم الموسيقى العربى ٢ صوتاً على مسافات أرباع الأبعاد وستفصل هذا فى حينه .

#### السلم القوى (الدياتونى)

ذكرنا فيما تقدم من هذه الدروس أن السبع النغمات

الأساسية إذا تابعت ، صعوداً

أو هبوطاً ، تألف منها سلم

موسيقى ، وأن المسافات المحصورة بين أصوات هذا السلم

ليست كلها متساوية بل منها خمس مسافات كل منها يساوى

بعداً كاملاً ( بردة ) ومسافتان

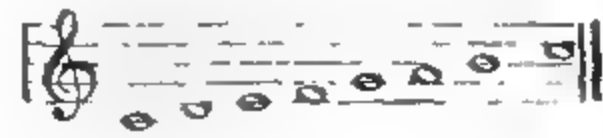
كل منهما يساوى نصف بعد

كامل ( عربية ) .

مثل هذا السلم المؤلف من تتابع النغمات الأساسية

يسمى " السلم القوى أو الدياتونى " ، مثال ذلك السلم الذى

يبنى على الأساس دو كائلى :



١ ١ ١ ٢ ١ ١ ١ ٢

## دائرة الخامسات

إذا بدأنا بأحد هذه الأصوات الاثني عشر، وليكن صوت دو مثلاً، ثم انتقلنا منه إلى خامسة وهو صوت صول، ويبعد عن الأول بمسافة ثلاثة أبعاد كاملة ونصف أى ثلاث برديات وعربة، ثم انتقلنا من هذا الأخير إلى خامسة، ومن هذا أيضاً إلى خامسة، وهكذا، فإنا نصل بعد ١٢ خامسة إلى الصوت الذى بدأنا به، وهو صوت دو فى هذه الحالة، بعد أن نحصل على جميع الاثني عشر صوتاً المؤلف منها السلم الملون (الكروماتى). وتسمى هذه الدائرة، دائرة الخامسات. وأصواتها بالترتيب، إذا بدأنا بالصوت دو، تكون كما يلى :-

دو، صول، رى، لا، مى، سى، فا، دو،  
صول، رى، لا، مى، سى، فا، (دو)

## دائرة الرباعيات

وإذا بدأنا من صوت، وليكن صوت دو مثلاً وانتقلنا إلى رابعة، وهو صوت فا (ويبعد عن الأول بمسافة بعدين كاملين ونصف أى يبردين وعربة) ثم انتقلنا من هذا الأخير إلى رابعة، على نحو ما اتبع فى الطريقة المتقدمة، فإنا نصل بعد ١٢ رابعة إلى الصوت الذى بدأنا به، وهو دو. بعد أن نحصل على الاثني عشر صوتاً المؤلف منها السلم الملون (الكروماتى)، إنما نحصل عليها فى ترتيب مضاد لترتيبها السابق فى دائرة الخامسات. وهذه الدائرة تسمى، دائرة الرباعيات. وأصواتها بالترتيب، إذا بدأنا بالصوت دو، تكون كما يلى :-

دو، فا، سى، مى، لا، رى، صول،  
دو، فا، سى، مى، لا، رى،  
( = دو )

وقد استعملنا فى الانتقال فى دائرة الخامسات علامات

الرفع، الدير، وفى دائرة الرباعيات علامات الخفض، البيمول، ويمكن، تسهلاً لتسمية الأصوات، استعمال كلتي العلامتين الرفع والخفض فى الدائرة الواحدة فندخل إحداهما على بعض الأصوات والثانية على البعض الآخر، فتكون أصوات دائرة الخامسات كما يأتى:

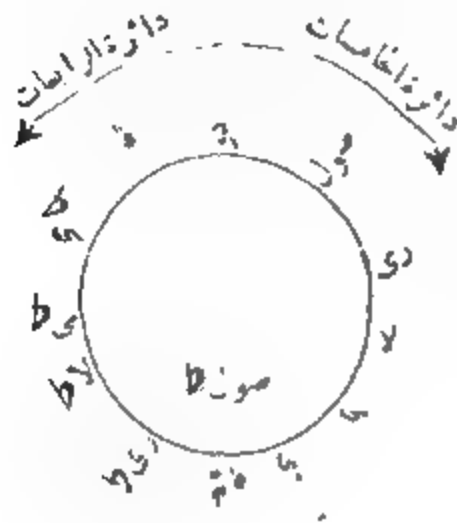
دو، صول، رى، لا، مى، سى، فا، أو صول،  
رى، لا، مى، سى، فا، دو

وأصوات دائرة الرباعيات هى:

دو، فا، سى، مى، لا، رى، صول، أو فا،  
سى، مى، لا، رى، صول، دو

ويلاحظ أن أصوات دائرة الرباعيات هى بنفسها أصوات دائرة الخامسات غير أنها على ترتيب عكسى.

ولسهولة إدراك ذلك يمكن ترتيب هذه الأصوات فى دائرة مرسومة على النحو الآتى:



فإذا اتجهنا من دو، فى هذه الدائرة المرسومة، ناحية اليمين حصلنا على ترتيب أصوات، دائرة الخامسات. وإذا اتجهنا من دو ناحية اليسار حصلنا على ترتيب أصوات، دائرة الرباعيات.

# الأنشيد

## الأهمل

نَحْنُ أَزْهَكَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةِ
زَاهِيَاتٌ نَاضِرَاتٌ	لَامِعَاتٌ نَاعِمَاتٌ
ذَاتُ الْوَازِحَاتِ	زَيْتٌ كُلُّ مَكَانٍ
نَحْنُ أَزْهَكَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةِ
إِنَّا فِي كُلِّ أَرْضٍ	بَعْضُنَا زَيْنٌ لِبَعْضٍ
بِسُرُورٍ نَتَكَمَّجُ	بَيْنَنَا الْوَرْدُ مُتَوَجِّجُ
نَحْنُ أَزْهَكَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةِ
رَاقَتْ هَذَا الْمَقَامُ	بَيْنَ شَمْسٍ وَغَمَامِ
وَشُعُورٍ بِالنَّعِيمِ	كُلَّمَا هَبَّ النَّسيمُ
نَحْنُ أَزْهَكَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةِ
نَحْنُ نَرْضَى الْعَامِلِينَ	وَنَسُرُّ النَّاطِلِينَ
بِبَيَاضٍ وَآخِرَارِ	وَإخْضِرَارٍ وَاصْفِرَارِ
نَحْنُ أَزْهَكَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةِ

مطهرات النفس الموسيقية  
وزارة المعارف العربية

# الأزهار

ألف اللحن الأستاذ أحمد خيرت  
وضع المارموني الأستاذ محمد حبيب

هـ ز ا ق هـ رى و ن ص ا غ ق فو ق هـ دى ح ر ل هـ ا ز ن غ

ت ذ ا مات ح ن ا تن ع ا م ر ل ا ت ض ن ا ت يا

ن غ كان م ل كل ن ت ي رى س ا ن ح ن ن و ا ل

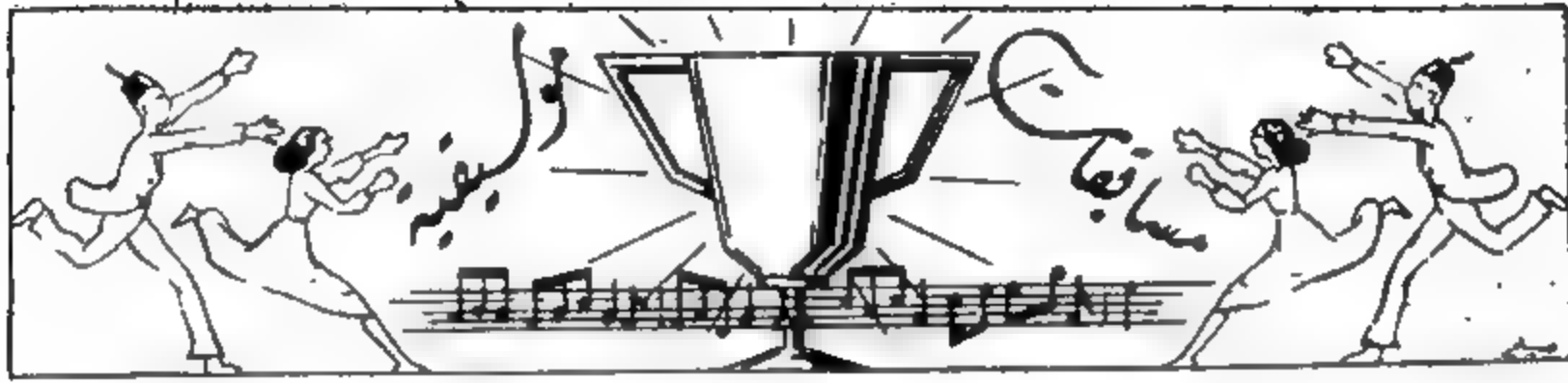
ن ا ن ق هـ رى و ن ص ا غ ق فو ق هـ دى ح ر ل هـ ا ز

س ب ض ب ل س زى ن ا ض ب ض ن ا ر ل كل فى ن ا

ن غ ح ق م ر د و ر ن ل ن بى ح م ت ن ر ن د

هـ رى و ن ص ا غ ق فو ق هـ دى ح ر ل هـ ا ز

أحمد خيرت  
في الإعادة نغزنا القطعة مسيا لأدبال المنفكة لتفنى مع مقاطع الفقرة الثانية من النسب



## نتيجة مسابقة العدد العاشر - الى الاطفال

أوردنا بتلك المسابقة أن تحدث إلى أبنائنا الصغار ونختبر استعدادهم الموسيقى ، فوصفنا لهم بيتا سقفه غير متين تتسرب منه مياه الأمطار وتتساقط نقطاً تلتقاها أهل البيت في آنية نحاسية مختلفة الأحجام تساقطاً منتظماً الإيقاع فيصدر عنها نغماً مختلفاً .  
وطلبنا إلى كل طفل أن يتخيل أنه يسمع في تساقط هذه النقط إيقاعاً موسيقياً ويتصور أن كل إناء آلة تعزف وأنها في مجموعها تكون فرقة موسيقية هو رئيسها ، يعتلي كرسيه ، ويقود هذه الفرقة مشيراً بعصاه إلى الآنية متتبعا فيها النغم .  
ثم طلبنا إلى كل طفل بعد هذا التصوير أن يتخيل هذا المنظر ويبحث به إلى هذه المجلة راجين آباءهم أن يتركوا لأبنائهم الحرية في تفكيرهم وتصويرهم لنصل إلى الغرض المنشود من تقوية ملكة التفكير في الأطفال بأمثال هذه المسابقات .  
ونشرنا الموسيقى ، ويبحث في نفسها البشر والارتياح أن تهافت أبنائنا الصغار المحبون على هذه المسابقة كل يصور ماخيله إليه تفكيره فقد تلقينا عدداً وافراً من الأجابات كلها تم عن استعداد موسيقى كامن في أنفس مرسلها لو تعهده الآباء لا ينع وتما .

ولقد عقدت لجنة التحكيم وبين أعضائها فريق من حضرات مفتشى الرسم وأساتذته بوزارة المعارف ، وخصوا عن هذه الأجابات وقر رأيهم إجماعاً على أن الفائزين في هذه المسابقة هم : -

الأول : محمد شاكر التليذ بالسنة الأولى بمدرسة فؤاد الأول الثانوية نجمل حضرة الأستاذ الجليل حسن شاكر .

الثاني : ادجار ثابت فرج التليذ بمدرسة المعارف الابتدائية براغب إاشا بالأسكندرية نجمل حضرة ثامت فرج افندى

الثالث : حسن عز الدين الجمل التليذ بمدرسة الأمير فاروق الابتدائية بشبرا ، نجمل المرحوم الشاعر الكبير الأستاذ

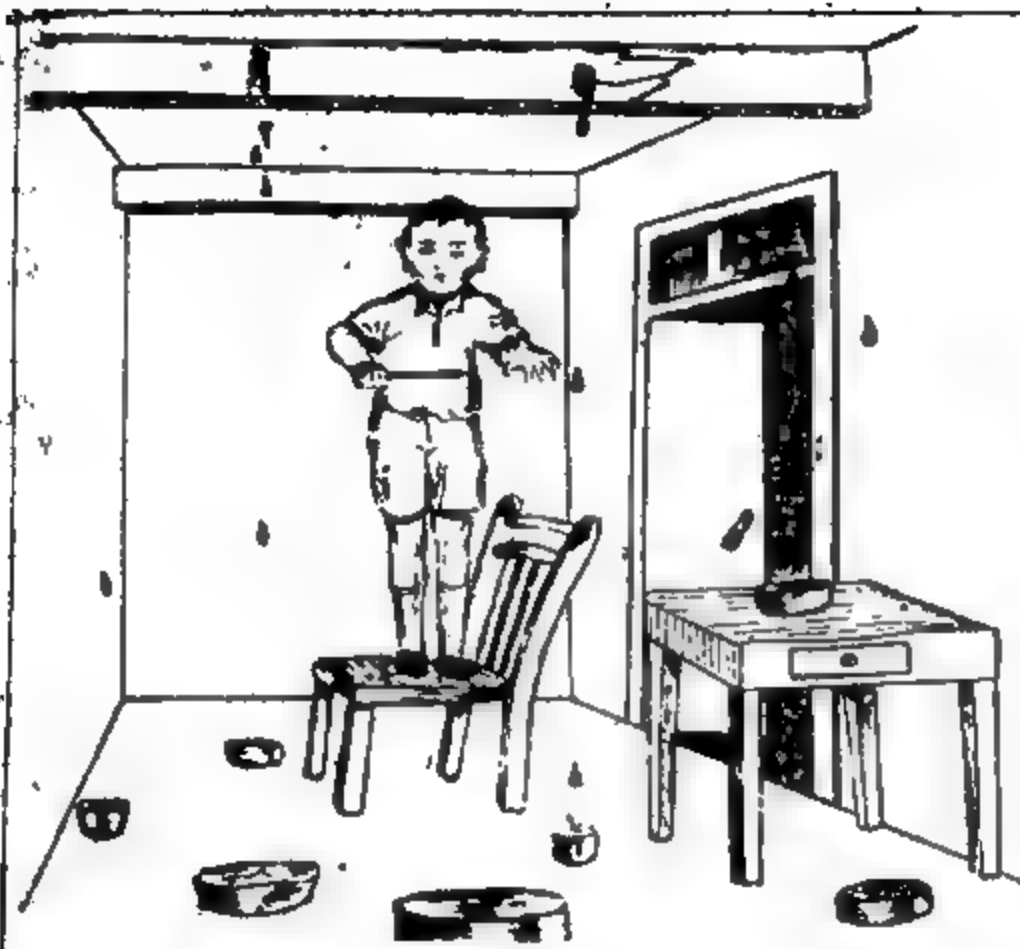
حسين الجمل

وقد رأت اللجنة الاقتصار على منح هؤلاء الفائزين جوائز المسابقة نظراً لما رأته من انحراف إجابة غيرهم عن أغراض المسابقة .

و ، الموسيقى ، يسرها أن تنشر في الصفحة المقابلة صور الفائزين بجانب إجاباتهم وتقدم لهم ولأولياء أمورهم المحترمين وافر التهنة ، وترجو أن يهيئ الله لهم مستقبلاً حسناً .

أما الجوائز فقد نال الأول : ( آلة مندولين ) والثاني ( موسيقى يد ) والثالث ( فلوت )

وهذه الجوائز جميعها قدمها حضرة المحترم عزيز بولس افندى صاحب محلات عزيز بولس الموسيقى المعروفة . تشجيعاً منه لهذا الفن فنشكر له أريجته .



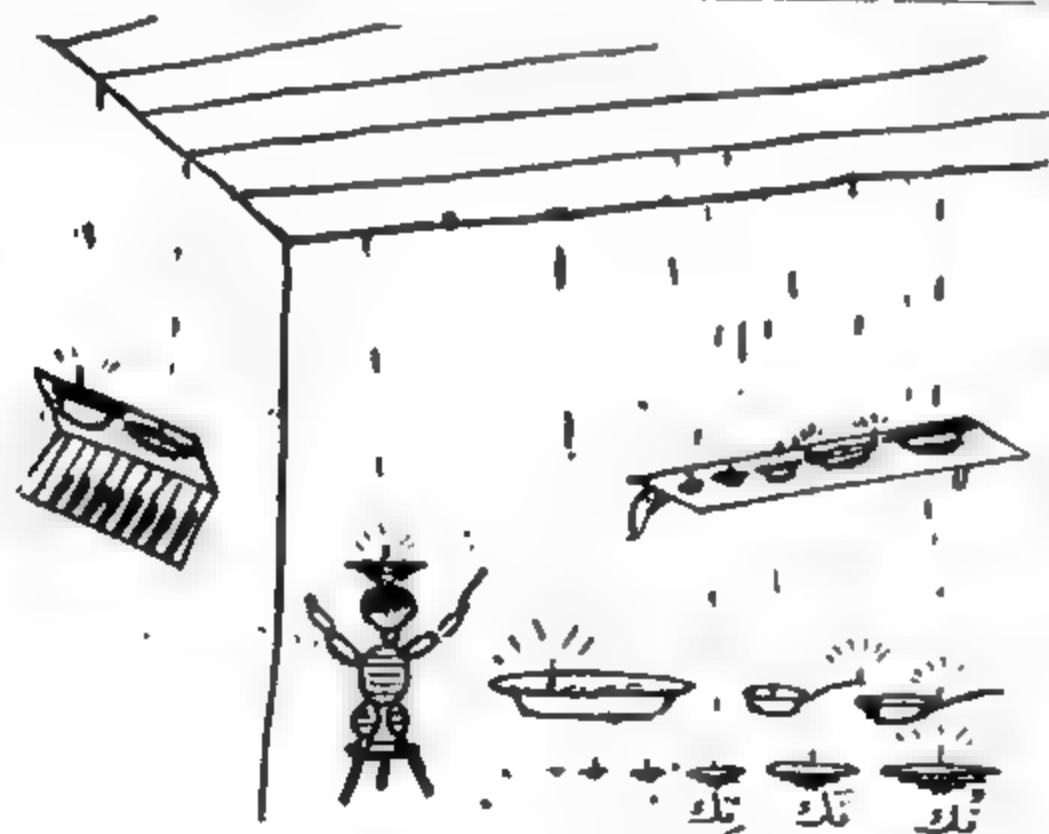
التلميذ النجيب محمد شاكر  
والى اليسار إجابته



التلميذ النجيب ادجار ثابت فرج  
والى اليمين إجابته



ادجار ثابت فرج



التلميذ النجيب حسن عز الدين الجمل  
والى اليسار إجابته

M  
A  
I  
S  
O  
N

# مَحَلَاتُ بُوْرْنَاخ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناح إبراهيم باشا رقم ٢٠ بصر  
تليفون ٤٢٤٦٦

متجر وورش صناعة تصليح وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها  
متمهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

20, Rue Ibrahim Pacha Le Caire  
Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

## المبيع بالتقسيط

التعاون

شعار محلاتنا  
الذي لا يزال متبعا  
منذ تأسيسها عام ١٨٩٧  
بدون انقطاع



بأقساط

شهريّة  
لا تتجاوز  
جنيها وربع





## في المعهد الملكي للموسيقى العربية

لجنة المدرسة

اجتمعت لجنة مدرسة المعهد في مساء الثلاثاء ٢٢ أكتوبر سنة ١٩٣٥ وتباحثت في شئون الدراسة بالمدرسة في عامها الجديد واعتمدت نتائج الامتحانات ومنح شهادة إتمام دراسة القسم العام للطلبة الذين أتموا الدراسة في هذا القسم وهم : أحمد يومي ومحمد شرف الدين وإبراهيم أحمد حجاج وقررت اللجنة أن تكون الحفلة السنوية لتوزيع هذه الشهادات في النصف الثاني من شهر شعبان المكرم برئاسة حضرة صاحب المعالي وزير المعارف الذي يتفضل بتوزيع هذه الشهادات والجوائز على مستحقيها سنوياً

## قسم المكفوفين بالمدرسة

تقرر أن تبدأ دراسة الموسيقى للمكفوفين بالقسم الذي أنشئ خصيصاً لهم بمدرسة المعهد في يوم ٢ من نوفمبر سنة ١٩٣٥ على أن تكون الدراسة في أيام السبت والاثنين والأربعاء ابتداء من الساعة السابعة مساءً

## مقطوعة موسيقية شرقية

أهدى الينا صديقنا الموسيقي المبدع جينو تاكاش مقطوعة موسيقية جديدة ألفها للكان والبيانو سماها « رابودي شرقى » وقد رأينا فيها أنها قطعة قيمة تدل على ما لمؤلفها الفاضل من الذوق السليم في التأليف الموسيقي وهو جديرة بأن يقتنيها عشاق الموسيقى وغواتها فنتي على همته .

## في وزارة المعارف الفعوية

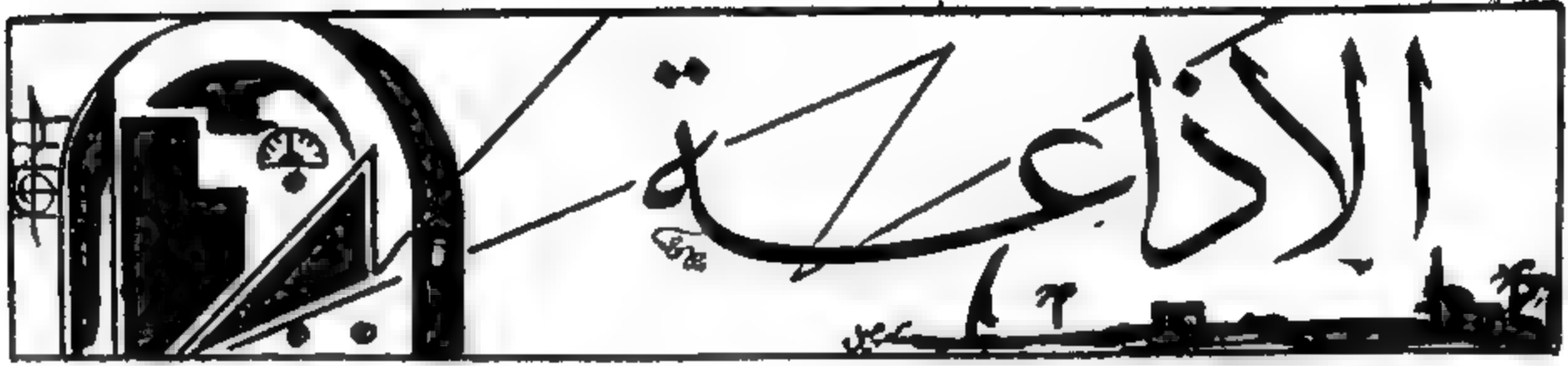
الجماعات الموسيقية بالمدارس الثانوية والابتدائية للبنين

أذاعت وزارة المعارف على مدارسها نشرة بشأن هذه الجماعات تنشر نصها . مقتبطين . فيما يأتي : — لما كانت الوزارة تعتبر الموسيقى من أهم أركان نواحي الحياة المدرسية ، ولا تألو جهداً في تشجيع الجماعات الموسيقية وتقوية روح التنافس بين الفرق في المدارس التي من نوع واحد ، ورغبة في توحيد مستوى الدراسة ورفعها في هذه المدارس بالأشراف الفعلي على تدريس تلك المادة .

وبما أن الوزارة تنوى عقد مباريات موسيقية بين جميع فرق المدارس الثانوية والابتدائية للبنين كل نوع منهما على حدة أثناء هذا العام الدراسي ، تمنح المدارس المتفوقة فيها جوائز مدرسية ولكي يتسنى للدارس اتباع النظام الوارد في النشرة رقم ٦١ بتاريخ ٣٠-٩-٣٤ الخاصة بنظام الفرق الموسيقية وجماعات الاناشيد بالمدارس الثانوية والابتدائية ، كما يتسنى أيضاً للوزارة تقديم ما قد محتاجه المدارس من المساعدة لمحسن سير هذه الجماعات . نرجو

- ١ — العمل على تكوين فرقة موسيقية بمدرستكم .
- ٢ — إفادة الوزارة ( التفتيش الموسيقي ) عن المدرس الذي ترشحه المدرسة ، وعدد حصصه ، ومواعيدها في الأسبوع وقيمة مكافأته عن كل درس قبل تعاقد المدرسة معه .
- ٣ — إذا لم ترشح أحداً لتدريس الموسيقى ، وترغب في معاونة التفتيش الموسيقي في ذلك ، نرجو توضيح عدد الحصص التي تقترحها المدرسة للموسيقى في الأسبوع وبمجموع ما تخصصه أجراً للدرس في العام الدراسي .
- ٤ — توفيراً لأجور المدرسين ولكي لا تكون المادة عائقاً في تكوين الجماعات الموسيقية في بعض المدارس ، سيجتهد التفتيش الموسيقي في تكليف المدرسين الجليع بين مدرستين فأكثر . وذلك في حالة عجز ما تخصصه المدرسة للموسيقى عن سدّ نفقات مدرّس خاص بها . وكيل المعارف





## لِلْبَاقِدِ الْفَنَى

### ملكة الجمال أمام الميكروفون

لبست تاج الجمال قشياً ، فرفعت به رأس مصر بين  
جبهلات أمم الأرض ، وعقد لها لواء النصر ، فعادت  
إلى وطنها تحمل إليه غزاً وأى غز ، فبدأت لها محطة  
الإذاعة فرصة جميلة ، وقفت فيها أمام الميكروفون في مساء  
٢٥ أكتوبر ، وقدمها إلينا الأستاذ فكري أباطة . وألقى عليها  
عدة أسئلة . ويظهر أنه كما أعد لها الأسئلة أعد لها الأجوبة  
اعتذرت ، بادى الرأي ، عن عدم إمكانها التكلم مثل  
الأستاذ فكري باللغة العربية الفصحى ، فأعذرناها ، وكنا  
نتظر أن تطلع علينا بالكلام السلس المرسل الذى تبين  
في خلاله جانباً من رشاقتها وجاذبيتها ، ولكنها مع الأسف  
لم تبعث إلينا من ثنايا أمواج اللاسلكى ، بأى بريق من ثنايا  
روحها الذى سما بها فاستوت على أريكه الجمال العالمى فقد كانت  
لقتها العامية ضعيفه جداً ، وأسلوبها فى الإجابة على تلك الأسئلة  
بطيئاً مضطرباً يشبه تمام الشبه أسلوب صغار الأطفال .

دع الآنسة « شارلوت » وتعال معى ، أحدثك عن  
المحطة نفسها . فقد حدث عندما ألقى عليها الأستاذ فكري  
السؤال الخامس ، أن توقفت عن الإجابة ، وساد السكون  
فى الاستديو . اللهم إلا تلك « الضحكة » التى ضحكها  
ملكة الجمال ، فشقت بها هذا السكون ، الذى ظل نحو  
ثلاث دقائق أنبأاً بعدها الأستاذ فكري . أن النور قد

انطفأ فجأة فى حجرة الاستديو لأسباب فنية . . . ناب  
عنه نور ملكة الجمال .

وما كان لنا أن نتقد هذه الإذاعة ، ونحن مقيدون  
هنا بنقد كل ماهو موسيقى فقط ، إذ مهمتنا فى هذا الباب  
محدودة ، لولا أننا كنا نرجو أن نتعرف إلى إحدى نواحي  
الملكة الفنية وعما إذا كان صوتها سليماً وموسيقياً . ولكننا  
لم نجد لها روحاً خالصة فى الكلام ، كما أننا لم تبين مع  
الأسف ، أن صوتها موسيقى يشع من حوله الفن والجمال  
وجاء أيضاً الأستاذ فكري وسألها كثيراً عما تحب وتكره  
فى الناس والأعمال والألعاب ، وقاته أن يسألها عما إذا  
كانت تحب الموسيقى وتمواها ، مع أن الموسيقى متممة  
لجمال الروح الذى له المنزلة الأولى عند تقدير درجات  
الجمال .

وبعد « فالناقد الفنى » يهنى ملكتنا الجديدة ، ويشكر  
للحظة اهتمامها ، ويثنى على ما كان للأستاذ فكري من  
فضل فى حديثه معها أمام الميكروفون .

### الاعلان على حساب الأبحاث الفنية

كنت قد انتقدت طريقة إذاعة أسطوانات مؤتمر  
الموسيقى العربية فى الأعداد السابقة كما قدمت اقتراحاً  
بتنظيم إذاعة هذه الأسطوانات بالشكل الذى يتفق مع ميل

الجمهور ورغبته في استيعاب موسيقى البلاد العربية الأخرى كل بلد على حدة ، لما في ذلك من المزايا في تركيز كل موسيقى في أذن مستمعها ، وإفهامهم ، عن كتب ، فنية كل بلد ، ولون موسيقاها ولكن المحطة لا تزال تذيع علينا بعض اسطوانات المؤتمر بالطريقة التي جرت عليها وآخرها مساء ٢١ من أكتوبر حيث أذاعت علينا بعضاً منها . وليس لدى ما أعلق به على هذه الأذاعة سوى أن المذيع شرح اسطوانة مراكشية وأخرى جزائرية ، وشرح معنى كلمة « النوبة » إلى أن قال : « وهذه الأبحاث الفنية مرجعها بالطبع مجلة الراديو المصري »

وسواء أنشر في مجلة « الراديو » أمثال هذه البحوث أم لم تنشر فلا يمكن أن يسمح لها بأن تكون مرجعاً لما ليس لها به دراية ولا يمكن أن يتولى الخوض في أمثال هذه الأبحاث العلمية إلا المختصون المسئولون عنها من رجال المؤتمر . أما أن تقوم المحطة بالأعلان عن مجلتها على حساب جهود غيرها وأبحاث المؤتمر العلمية فهذا ما لا يجب أن تتورط فيه

### رباعي رياسة مصطفى العقاد

للعقاد رباعي يتألف منه ومن ولديه المحروسين محمد واسماعيل ورابع عواد ، ولهذا أطلق عليه اسم « رباعي العقاد »

وهذا الرباعي لا نزاع في أنه مثل من أمثلة الدقة الموسيقية نظراً لما تمتاز به كئلته من الثقافة الفنية نصف هذا الرباعي لا يزال خارج القطر يؤدي لمصر خدمة في اخراج فيلم مصرى غنائى قد يكون له بعض الأثر في النهضة الموسيقية الحديثة

بقى من هذا الرباعي العقادى « رفاقه وعواده » وهو النصف الباقي فهل يغفل وينط في النوم إلى أن يرد الله غربة نصفه الثانى ؟

ذلك ما تأباه طبيعة والدنا السيد مصطفى العقاد . فهو رجل نشط دائم الحركة يفيد ويستفيد

لهذا ألف رباعيا « ظهورات » تولى رياسته حتى يظل ذكر الرباعي « المثبت » ماثلا في أذهان محبيه فلا ينسونه على مر الأيام

وقد أحيا هذا الرباعي « الظهورات » حفلة موسيقية ساهرة مساء يوم ٢٢ أكتوبر افتتحها « بتحية الرباعي » وما تخللها من ضرب بالشخايل وعزف بالرق . أما « سماعى صفر على » الذى عزفه الرباعي بعد ذلك فقد امتاز بهدوئه وبطئه وسهولته فضلا عن أن البشارف والسماقيات التى من هذا المقام « الجهاركاه » تكاد تكون نادرة جداً وهذا مما يشكر عليه الاستاذ صفر . أما الرقصة السودانية فقد أفردنا لها بعد ذلك « موضوعاً خاصاً » وسممنا بعد ذلك « بولكه شحاته » التى أدت بنجاح واتزان . وإذا جئنا إلى سماعى محمد العقاد الذى اختتمت به الأذاعة فلا بد أن نقدر لمحمد جهده في التلحين على صفر سنة وحدائمه .

وسممنا أيضاً تقسيما كان وموشعة « لما بدا يقتنى » وتقاسم قانون ثم دور « كادنى الهوا » من مقام « نهاوند » .

ولا يفوتنا أن نترك رئيس هذا الرباعي الاستاذ مصطفى العقاد بغير كلمة ثناء ليس على الدفوف والقرزانات والطبول والصاجات التى كان يلعب بها ويزن بها الضروب ويضبط بها الأيقاع ولكن على الدقة التى امتازت بها هذه الاذاعة والسلطنة التى تسيطرت في الجهاركاه والنهاوند على الوجه الأكمل

### حول الذكر اللبى

سبق أن كتبت بعض الشيء في الأعداد السابقة عن الذكر اللبى ، ونهيت حضرات القراء إلى نوع « الهارمونى »

الذى يتخلله ولفتُ النظر إليه ، إلى آخر ما كتبت ، واليوم أعرد إلى الموضوع ولكن في غير المارموني بل في نوع الذكر وموسيقى الذكر .

نعلم أن الأذكار التي نشاهدها عند أهل الدين وطوائف المنصورة أغلبها ليست بالأذكار الحادثة التي سمعناها مراراً في الأسطوانات التي سجلها مؤتمر الموسيقى والتي تقدمها إلينا محطة الإذاعة من وقت لآخر ، ولكنها أذكار صاخبة فيها عرض الحناجر الذاكرين قويا وضميها يؤدى بها ، ولفظ الجلالة ، وبعض أسماء الله الحسنى بقوة صوتية تدخل إلى القلب روعة الله وخشيته ، وينشد بجانب هذه الحناجر صوت رخيم لمنشد يرتل القصائد الحافلة التي تفيض مدحا في النبي عليه الصلاة والسلام ، ويعزف معه ناي رقيق يضبط الأيقاع ويقود الصفوف والحلقات ويرجم للمنشد ما ينشد وهكذا .

فأين هذا من اسطوانات الذكر اللبني البليغة المتشابهة التي تذيعها علينا المحطة ؟؟ فإذا كان المؤتمر قد سجل جانباً من هذه الأذكار ، الحامية الوطيس الجميلة الأنشاد ، ذات التوقيعات المختلفة ، فلا بد أن المحطة تسمعنا طرفاً منها ، وبذلك يقبل الجمهور على سماع هذا النوع بعد أن مل تلك الأذكار اللبني التي أكرت من إذاعتها المحطة ومجتها أسماع الناس ، وغير خاف أن الجمهور يميل بطبيعته إلى التنويع والتغير .

### الآنسة نادرة

جاءت إلى الميكروفون ، وأتى معها جميع أفراد تحت الآنسة أم كلثوم من القصبجي وعوده ، ومحمد عبده صالح وقانونه وكريم حلى وكانه ، وكان ذلك يوم الاثنين المخصص أيضاً لأم كلثوم

وبدأوا يقسمون من مقام ، ياتي ، ثم غنت دور ( القلب ما صعبش عليه أسره ) من تأليف الأستاذ داود حسنى فأحسنت حقاً أدائه بالرغم من بعض الطول الذي استولى على « آهاته »

أما الوصلة الثانية فقد كانت على مقام « الكرد » قسم فيها القصبجي ببعض التقييدات فتمت عن روحه في التلحين وطابعه في موسيقاه . كما غنت لنا لقطوة ، راضى بصدودك ، من تلحين فريد غصن . وقد لاحظت أن الآنسة نجيد غناء الليالي والتنويع فيها

ثم غننا بعد ذلك موالا من مقام « ياتي » اقتبست فيه الشيء الكثير من الأسلوب البلدى الدارج . ولنا نجزم إن كان ذلك منها بقصد أو بغير قصد وسواء أكان هذا أم ذلك فإن الآنسة نادرة تعتبر ناجحة جداً إذا ما قورنت بالآنسة س أو ص التي تشيد لها المحطة مجدداً ولكن في الأندلس

### أحبشية أم سودانية

الأستاذ صفر على أستاذ قدير ، وملحن عرفت له ألحان جميلة في غير الموشحات والأدوار ولكن في الطقاطيق والأناشيد والديالوجات . وإلى أذكر له من الطقاطيق ما انتهت مدته وعفا زمانه ومنها ما غناه الجمهور مدة من الزمن ثم تركها شأن كل الطقاطيق فأغلبها موسمية تزهى وتزدهر في وقت محدود

أما ألحانه في الأناشيد فلا تزال باقية ولكن ظهر في إنتاجه الفنى أخيراً بعض تراخ ، قد يكون له فيه عذر مقبول ونحن نهيىب به أن يعمل ويعمل فيعود إلى إنتاجه الأول ،

وبعد فقد سمعت له في مساء ١٢٢ أكتوبر قطعة موسيقية اسمها ( رقصة سودانية ) أداها رباعي العقاد بدقة فنية كبيرة سررت منها جداً لما كان فيها من عزف بالآلات من قرب ودق على الطبول من بعد ولعب بالشخايل مع نوع من الهارموني جميل ويخيل ، إلى السامع أنه حقيقة في حلقة للراقصين والراقصات يهزون الأرداف ، ويدبرون الأعطاف كل ذلك مصوغ في لحن من مقام ( الجهاركاه ) وقد لاحظت أن لها طابعاً خاصاً جعلني لا أصدق أن هذه الموسيقى لرقصة سودانية بل أيقنت أنها ( حبشية ) إذ يلوح لي أن الأستاذ صفر خشي أن يسميها الآن ( رقصة حبشية ) مخافة ( الرقبا . )

على دراستها واستيعابها وتطبيقها على كل ما يغنيه وبذلك يسلم من القدر وربما امتاز بعد ذلك عن كثير من زملائه المطربين فضلاً عما يكتسبه فنياً ونظرياً الأمر الذي لا يستغنى عنه مطرب مثله

هذا وإن بقاء المغنى يغنى من ألحان واحد من الملحنين أو اثنين من شأنه ألا يعطى له فرصة لإظهار مواهبه ومزاياه ويجعل مجهوده قاصراً على اتجاه واحد ، وعليه أنصح للحضرات المغنين أن ينتخبوا أغانيهم من جميع الملحنين على السواء صغيرهم وكبيرهم ، قديمهم وحديثهم ، مهما اختلفت ألوان تلحينهم وتنوعت ، بغض النظر عن شهرة الملحن أو سمته وغير ذلك من الاعتبارات

### طيور تنقذ الناس من الموت

تلمنى صفتى الصحفية في هذا الباب ، ويحتم على واجبي في نقد الأذاعة ، أن أقتش في كل مكان عما يمت إلى هذا العمل بأية صلة مهما كلفنى ذلك من جهد . وكان أن اطلعت على إحدى مجلات الراديو الفرنسية . فراعني بها نبأ . رأيت أن أتخف به هنا قراء الموسيقى ، لما فيه من علم وطراقة . لوحظ أن محطة الإذاعة بمدينة . ليل . بفرنسا تبدأ كل إذاعة لها بتغريد . عصفور الكنارى . وقد سجلته في اسطوانة تفتح بها حفلاتها في كل يوم ، وتعليل ذلك يدعو حقاً إلى الدهشة والاعتبار .

ذلك أن المقاطعة التي تقع فيها هذه المدينة ، من المقاطعات الصناعية الهامة ، تقوم فيها صناعة التعدين وأعمال المناجم . وللسكان في هذه المنطقة . ولع خاص بتربية الطيور . كعصفور الكنارى ، بفصائله المختلفة ، والحمام الزاجل بأبراجه العالية ، فهم يعنون باقتنائها ، والسهر على تربيتها ، والعمل على مضاعفة إنتاجها . وأية علاقة ياترى

### فرقة محمد يوسف؟؟

مثلت رواية أبي الحسن المنفل . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . . وكان الله يحب المحسنين

### عبد الغنى والتبؤيع في الغناء

تحرر عبد الغنى السيد هذه الليلة وحاد عن ألحان رياض السنباطى والشيخ زكريا أحمد التي يغنيها إياها كل مرة . وشاء أن يجرب شيئاً من ألحان المرحوم الشيخ سلامة حجازى فغننا وصلة من مقام ياتى في مساء ٢٤ الجارى كان قوامها دور ( بسحر العين تركت القلب هايم ) أداه عبد الغنى بتؤدة وحرص فكان ناجحاً وقد يكون أكثر نجاحاً لو أنه ألبس الدور ( ضرب المصودى ) ولو المذهب فقط . إلا أن عبد الغنى يظهر أنه لا يميل كثيراً إلى التدقيق في الأوزان والضروب وبودنا لو أقبل

بين صاعه التعدين والمناجم التي تزدهر في جوف الأرض وبين تربية هذه الطيور التي تخرج في أطباق الجو ؟ مع أنه يلوح أن المسألتين متناقضتان ، وقد جرى العرف ألا تستقيم تربية الدواجن والطيور ، إلا في المناطق الزراعية وما دامت مقاطعة ، ليل ، الصناعية قد خالقت هذا العرف فلا بد أن يكون هناك سبب معقول يفسر لنا هذا .

ذلك أن سكان هذه المقاطعة ، لا يقومون على تربية هذه الطيور عبثاً ، أو يبالغون في العناية بها هباء أو للزينة والاستثمار ، كلا ، بل أنهم يعدون لها الأقفاس المناسبة لها ، ويأخذونها باقفاصها وينزلونها إلى المناجم تحت الأرض ويوزعونها في طرقات المنجم وسراديه ، ويراقبون تطور صحتها أثناء قيامهم بالعمل داخل المنجم ، ويعتبرونها مقياساً صادقاً لجو المنجم فيما إذا تلوث بالغازات السامة ، التي قد تأتي بقرب حدوث انفجار .

فأنهم عند ما يلاحظون أن طائراً ، قد مات يعرفون أن الجو في خطر ، فتدق الأجراس ، وينفخ في الأبواق فيخرج العمال سراعاً ، ويتداركون الأمر . وبذلك ينقذون من الموت والدمار الذي يهددهم في باطن الأرض . ولذلك جعلوا هذا ، العصفور الكناري ، شعارهم يفتحون بتغريده إذاعاتهم . والله في خلقه شئون .

### استدراك

حدث سهو في وضع الأشكال الموسيقية في مقال الأستاذ حافظ المدرج بالعدد ١١ من « الموسيقى » إذ كان ينبغي وضع الشكل الأول المنشور بصفحة ٢١ مكان الشكل المنشور في صفحة ١٩ وهذا لا يخفى على فطنة القراء فليزمن التنبه .

## بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

اتصلوا	بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط
استفيدوا	التخفيض المحسوس والثقة الوطيدة والأمان الموفور

خابروا قسم التقسيط رأساً بمركز البنك الرئيسى بالقاهرة وفروعه بالاقاليم  
وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

## برنامج الإذاعة الموسيقية

من الجمعة أول نوفمبر لغاية الجمعة ١٥ منه

الجمعة أول نوفمبر سنة ١٩٣٥

صباحا : أ.و. كستر الشجاعي

مساء : إبراهيم عثمان وفرقة

السبت ٢ منه

مساء : حسن النشار وفرقة

الآنسة حياة محمد وفرقتها

الأحد ٣ منه

صباحا : فرقة موسيقى بلوك الحفر

مساء : زكريا أحمد وفرقة

الاثنين ٤ منه

صباحا : فاضل شوا . كان مفرد ،

مساء : السيد نادر وفرقتها

إبراهيم حمودة يغني بمصاحبة بيانو

الثلاثاء ٥ منه

مساء : رياض السنباطي . عود مفرد ،

الحاج أحمد سرور وفرقة السودانية

الأربعاء ٦ منه

صباحا : رباعي العقاد

مساء : صالح عبد الحى وفرقة

منولوجات فكاهية - يحيى البايدي ويوسف حنى

الخميس ٧ منه

صباحا : فاضل شوا كان مفرد

مساء : عبد الغنى السيد وفرقة

الآنسة ناديا أراكي ، أغاني تركية ،

الجمعة ٨ منه

صباحا : حسن درويش بيانو مفرد

أوركستر الشجاعي

مساء : الشيخة سكينه حسن وفرقتها

السبت ٩ منه

مساء : محمد صادق وفرقة

قانون مفرد مصطفى بك رضا

الأحد ١٠ منه

صباحا : سيد مصطفى وكورس

مساء : الشيخ محمود صبح

الاثنين ١١ منه

صباحا : كان مفرد - فاضل شوا

مساء : الآنسة ليلى مراد

السيد فرج السيد ومرسى عبد العزيز ، ربابة ،

الثلاثاء ١٢ منه

مساء : الآنسة سعاد زكى

رياض السنباطي ، عود مفرد ،

الأربعاء ١٣ منه

صباحا : رباعي العقاد

مساء : كان مفرد ، فاضل شوا

صالح عبد الحى وفرقة

منولوجات فكاهية - يحيى البايدي ويوسف حنى

الخميس ١٤ منه

صباحا : كان مفرد

مساء : محمدي ومحمد الصبان ، فرقة موسيقى البدار المصرية ،

الآنسة خيرية

الجمعة ١٥ منه

صباحا : أوركستر الشجاعي

مساء : إبراهيم عثمان وفرقة .

أعلنوا عن متاجركم وبضائعكم وكل ما يهمكم رواجه

الموسيقى  
في مجلد

تضمنوا رواجه وانتشارها في كل مكان وفي أرقى الأوساط بجميع بلاد القطر

أسعار الاعلانه فيها معتدلة والانفاق عليها مع ادارة المجلة

بالمعهد الملكي للموسيقى العربية



الادارة: ٦ شارع زكي

المطبعة: ١٨ شارع بورس

DIRECTION : 6 RUE ZAKI  
IMPRIMERIE: 18 RUE BORSA

Tanfikia - Le Caire

# قول على الموسيقى

وتاريخ مشاهيرها

تأليف

محمودة

يطلب من جميع المحلات الموسيقية



# موزار

MOZART

١٢

وتناولها بيدها السخية كأساً من نبيذ كالنبرج المعق ،  
حتى هشت نفسه واستراح خاطره ورجع إلى سكينته  
المألوفة ومرحه الساذج البهيج . ثم عاد إلى أوانس وبيبر  
فكان لمن في مسامرته حظ معلوم تجاوز بها إلى الطرب  
فالصياح فالضحك . فاهتاف وانجلت الليلة عن سرور لم  
يسمح بمثله زمان موزار

حانت ساعة النوم ، وخلا موزار إلى نفسه ، فعاودته  
الذكرى فتوهجت في رأسه نار الأوهام ، وتجمست  
لبصريته بشاعة حادث الأمس ، فلم يذق النوم إلا غراراً .  
انبتق الفجر فارتدى موزار ثيابه وجلس إلى المكتب بسطر  
استقالته ، وكان مضطرباً مفضياً . فلم ينته منها إلا في  
تمام الساعة الثامنة ، عندئذ غادر المنزل إلى شارع سنجر  
وما لبث أن كان في بهو السراي ، فالتقى بالبارون كليتيار  
فجاء وكان خارجاً من حجرة التشريفات .

خطر لموزار أن يقتحم باب المطران فلا يستأذن  
في الدخول عليه ، حتى إذا وضع يده على مقبض الباب  
لم يشعر إلا ويد تجذبه من خلفه ، وكانت يد السيد اركو  
الذي صاح به :

- أنت مكاف أن تقف خطي موزار ، وأن تعطل  
تفكيره من هذه الناحية ، فتأخذه تارة بالليونة ، وآونة  
بالرقة ، وطوراً بالعنف والشدة إن رأيت منه عناداً ،  
أقام أنت ؟

- جد الفهم ، يا مولاي  
- أنت مسئول إن اختل من ذلك شيء .  
- في خدمة مولاي وطوع أمره  
- اذهب

\*\*\*

هذا يوم مليء بالقلق ، مغمم بالاضطراب ، قضى  
موزار مساءه في كتف النيلة تون ، فرقعت عنه ، وأذهبت  
عنه الحزن ، ولوحت له بمستقبله الزاهر . فأجبت في  
نفسه أطيب الآمال

وطبيعة موزار مريحة صافية ، ترضيها الكلمة الطيبة ،  
ويفعل فيها المعروف ، فما لبثت النيلة أن تسترضيه ،



- إلى أين . يا سيد موزار ؟ أنسيت التقاليد المتبعة ؟  
هل طلبت الأذن بالدخول على سيدك ؟ قل لي ماذا تريد ؟  
- أريد أن أسلم المطران شيئاً زهيداً  
- الأمير لا يريد محادثة أحد اليوم  
- رأيت البارون كلينهاير خارجاً من عنده هذه اللحظة  
- هذا شيء آخر . أما أنت ، وأنت خاصة ، فإن  
المطران لا يريد أن يتحدث إليك . إنك لتعلم جد العلم  
ما حدث بالأمس  
- مرحي ! وأحسبك تفضلت فاصدرت تعليماتك بهذا .  
حسناً ، سواء أقابله أم لم أتشرف بطلعته البهية ! ! خذ  
أنت ، إذن ، هذا الخطاب . وهذه النقود وسلمها إلى سيدك  
ومولاك ! !  
- ينبغي أن أعرف مضمون تلك الرسالة أولاً ، وأى  
شيء هذه النقود ثانياً ؟  
- أما الرسالة فكتاب استقالي . وأما النقود فنقود  
السفر أردتها لأني سأقيم في فينا  
- ماذا تقصد بهذا الكلام ، يا صديق موزار ؟ لعلك  
متعب المنح مضطرب التفكير  
- لقد أعلم يقيناً ما أقصد إليه من كلامي . إني  
قررت الاستقالة واعتزمتها . سأرحل عنكم فما بي حاجة  
إلى قيودكم  
- ولكنك بهذا تعق والدك ، ألا ينبغي استئذانه أولاً  
والحصول على رضائه ؟ أخشى أن تكون قد أغفلت ما نعدهم  
فيك من حبك لأبيك واحترامك له  
- اعتقد ، أيها السيد ، أنني أعرف واجباتي وأنتى في  
غير حاجة إلى تلقئها عنك ، أو معرفتها من أمثالك  
- موزار ! زن كلماتك ، واتد في قولك ، إنك لتعلم  
مع من تتكلم  
- أيها السيد ، إذا امتلأ الاناء فاض . فإذا لم يكن

مسموحاً لي بلقاء سيدكم ومولاكم فتفضل بتبليغ هذه  
الرسالة إليه  
- لا يطاوعني عقل وحبي أن أجيب رجاءك طيب  
الخاطر مرتاحاً ، وأرجو أن تراجع نفسك . وتبين موقفك  
وما أنت مقدم عليه  
- سيدي ! الله وحده يعلم مبلغ اهتمامك بأمرى .  
أحسب أن الوهم خيل إليك أنك والدي تبدي النصيحة  
فأنزل عليها ... لا تصعب الأمر ، فاما أن أقابله وإما أن  
تبلغه ... شيئان لا ثالث لهما ، فانظر ماذا ترى  
- أنت شاب تملأك رعونة الشباب ، فلا بد من أن  
يتولى شأنك رجل مجرب تستفيد من حنكته وخبرته . .  
هذه أعمال طيش لا تصدر إلا عن طفل لم يعرك الحياة ولم  
تعرك الحياة ، ومع ذلك فما يهمني من أمرك شيء ، أنت حر  
أن تزاول عملك أو تتركه . إنما يجب أولاً وقبل كل شيء  
أن تحظر والدك وتكسب موافقته . إني أحب ذلك الرجل  
وأحترمه وأعزه ، ولا يمكن أن أسى إليه وأحدث له  
ارتباكاً قد تضطرب له حياته من أجل مجازة جنونية  
يقدم عليها ولدد  
- أفعل ما يحلو لك ، ما دام الأمر قد بلغ غايته .  
في غير مكنتي أن أستمّر في خدمة المطران ، إن فينا  
بأسرها تعلم المعاملة الخسنة البذيئة التي يعاملني بها ، لقد  
طردني ثلاث مرات . وأهاتني تيفاً ومائة مرة ، وما أنا  
صنم ولا أنا تمثال  
- خفف عنك ، يا صاحبي . ولا تدهش لمعاملته ،  
فهو يعتقد أنك لم تخدمه باخلاص وولاء  
- أخدم ! ماشاء الله ! أراك تغني من نعمته ، وتصفر  
من ثقبه . ماذا كنت أفعل أكثر مما فعلت ليرضى ؟  
- كان يجب أن تداوم الحضور إلى غرفة الخدم  
- غرفة الخدم ، ويحك ! ! أخدام أنا للغرف

والحجرات ؟ أم بواب يداوم الجلوس على بوابته ؟ حقاً  
إنكم تفهمون ما هو الفن ومن هو الفنان ؟ إني والله ،  
لولا أن لك في نفسي احتراماً لآمالك ردى ، وأوجعتك  
إجابتي .

- وأى وجع آلم من هذا الرد وتلك الإجابة ،  
يا موزار ؟

- أنا مُحَنَّقٌ غَضَبٌ ، يستحيل عليّ البقاء في الخدمة  
بعد اليوم لحظة . أحسبني قادراً على العمل ليل نهار ،  
وأحسبني كفواً لكسب أضعاف مرتبي .. قد تكون بك  
حاجة إلى خدمة المطران ، أما أنا فاني غني عنها

- أشكرك ولا أعتب عليك إكراماً لوالدك ، وسأبلغه  
وأحب أن تفهم أنك خاطيء في ظنك ، خاطيء في عدم  
تقديرك لسيدك المطران ، وإن والدك سيكفر عن هذا الخطأ  
- هذا إنذار طالما تهددتمونا به ، فافعلوا ماتشاون ،

فإن هذا الأمير الديني إن تجاوز ما تفرضه آداب الدين  
وتعاليمه ، فإن أبي أيضاً سيرحل عن سالبورج ويخليها  
للمطران ويعيش معي هنا في فينا ورزقنا على الله

- وشقيقتك أنا ، أليس لها حقوق في عنقك وواجبات ؟  
- هي في كني ورعاية الله ، وستجد كثيراً من بنات  
الأسر الكريمة يتمنين أن يتلقين عليها دروس الموسيقى  
ويأجرنها أجراً كريماً يستحيل عليها الحصول عليه في  
سالبورج

- إذن أنت اليوم مضطرب الأعصاب هايج ، ويخيل  
لي أن سليل التفام معك وعرة غير مأمونة ، فإذا هدأت  
نفسك بعد بضعة أيام فعد إلى أبلغك الرد ، أستودعك الله  
قال هذه الكلمة وخرج فصاح موزار

- لا أستطيع الانتظار طويلاً ، ولن أقبل في هذا  
الشان محاولة ولا تردداً .

تصامم أركو وادعى كأن لم يسمع ، فارت في رأس

موزار عاصفة من الهياج والغضب ، وظل يضرب الأرض  
بقدميه إذ ظن أن هذا الملتقى يحاول أن يطيل في زمن  
الاستقالة أو يحول دون قبولها . واشتد هياجه حين خيل  
له وهمه أن هذا المناقش سيكون سيئاً في عرقة مسماه ،  
غير أنه أسرع إلى ميدان يتر . فالتقى في طريقه بيترفون  
فتر الذي تلقى موزار بالبشر ، وحياء في احترام قال :

- سلام الله ، يا سيد موزار ، تحية مباركة . أين

تقصد يا صاحبي ، ولم هذه السرعة ؟

- يا الله ! معذرة . إن لدى رسائل تجب كتابتها

- إلى الوالد ؟

- نعم .

- هل ستسافر عاجلاً ؟

- أبداً ، ولا آجلاً . بل سأبقى في فينا

- فينا ؟ ياللهول ! ...

وملكت الدهشة بيترفون فتر ، فقفر فاه ووقف  
كالمشدود عُمِيَتْ عليه السبل وصوب بصره إلى موزار  
الذي غادره على تلك الحال وذهب مسرعاً ، فاحى نفسه  
قائلاً :

- ماذا حدث ؟ هل تغلب الابن على أبيه أخيراً

فقال رضاه ومواقفته ؟ وهل تفاضى الوالد عن تلك

التهديدات الصريحة ، والتلميحات الخطيرة التي داومت على

إرسالها إليه ؟ عجباً ، لقد كان الوالد يكاتبني كل أسبوع

مرة في شأن ولده من سالبورج ، وكنت أواصل الردود

عليه فلم أكتب مرة شيئاً عن ولده يسره أو يبعث إلى

نفسه الطمأنينة والهدوء . لقد كنت أصف له موزار قى

مستهتراً يفرق في الشهوات روحاً وجسداً ، فإن رضى له

أبوه البقاء في فينا فلن يفيد ولده فيها إلا الديون وإلا

البوار ، وعلى الأخص أن القيصر وساليري لا يهتمان لفنه

ولا يقدران له قدراً ، وإذن فلا شك أن فينا ستكون

قبراً يدفن فيه الصان وفه . ولقد أجابنى الوالد أنه سيتزع  
ابنه من فينا اتزاعا ، فإذا حدث بعد ذلك حتى استحال  
غضب أبوه رضا ، وسخطه قولاً ونعياً ؟ لقد أربك  
هذا الغلام فهمي فأصبحت لا أفقه شيئاً . . . لعله كان  
مازحاً ؟ غير أن الحرص والنحوط واجبان على كل حال  
ويجب أن أعجل في الكتابة إلى سالبورج حتى لا يستوى  
هذا الزرع الأخضر على سوقه فيعجب الزراع ، ويغفل  
المنافسين والحساد .

وبعد أن ناجى نفسه هذه التجوى المضطربة سار في  
طريقه بخطى غير متزنة كأنه يختل الجذع ، حتى إذا بلغ  
أحد المشارب العامة سطر إلى والد موزار كتاباً يهز  
مشاعر أقمى الناس قلباً ، وأسرع إلى رجل البريد يسلمه  
الرسالة فالتقى هناك بموزار ، قماسك ودارى حيرته  
وتظاهر كأنه لم يشغل باله شاعل ، وتوجه إلى موزار ،  
في مراوغة الثعلب يقول :

— مرحى بالسيد موزار ! ما أسعد هذه الصدق !  
لقد تلاقينا للمرة الثانية

— ألدبك أيضاً رسالة تريد أن تسلمها رجل البريد ؟

— نعم ، وهى مسائل هامة تقض المضجع

— ولماذا ؟ إن لك على الأقل وطأ ، أما أنا فقد

فقدت وطنى !

— فقدت وطنك ؟ موزار ! كن على يقين أنتى

أعرف أسلوب هنرك ومزاحك ، ولكنى أرى فى عينيك

بريق الجد ولمعان الحزم فزادت حيرتى وارتباكى . . .

— سلم خطابك ، وما أنذا متظرك حتى تعود .

سأطلعك على أخبار جدت ، وطوارىء حدثت سأعرف

منك بعدها مبلغ رضائك عنى

أسرع يترفون فتر إلى رجل البريد وسلمه رسالته ،

ثم عجل في العودة إلى موزار ، الذى أطلق لسانه مرفاً

فى سرد أخباره ، وما اختطه لنفسه فى المستقبل الذى  
يأمله ، كل ذلك وهو يجهل مقاصد صاحبه وما يكنه له  
من مكر وكيد . وما انتهى الأستاذ من حديثه أو كاد  
حتى قال فتر ضاحكاً

— إنك لتعلم فى قرارة نفسك أن هذا كله مزاح ،  
أليس كذلك ؟ إن فىنا ليست ميدانك ، ولا هى حلبة  
سباقك ، فان الإيطاليين لا يزالون يامبون الدور الأول  
فيها ، ولهم المقام الأعلى ، ولا يتأتى لك أن تقاومهم  
منفرداً ، فان ذلك يعجزك ويفت فى عضدك

— هراء ، سأصرعهم بحول الله وقوته

— ألم تنعظ ، ياموزار ، بما أصاب جلوك ؟ لا لا .  
موزار ، يا صاحبي ، رحمة بفنك ونبوغك فيه . إن عبقريتك  
سيضى سناها فى وطنك . أما هنا ، فى فىنا ، فان قوتك توزع  
ومجهودك يشتت

عجباً ! هذا عين ما يرأسنى به أبى ، ولكنى أعجز  
عن تصديقه . فانى أرى سعادتى فى فىنا ، ولئن كان  
الاتجاه اليوم إيطالياً ، لقد ينقلب غداً بفضل ما أبدعه  
من فن ، وما أبدله من مجهود ، ألا تسمع بالعراك الناشب  
فى باريس ؟

— فىنا ، يا موزار ، ليست باريس ، فىنا لا تتساع

أن تززع عقيدتها فى اتجاهها الموسيقى ، واعتقد يقينا

انك لن تستطيع هدم ذلك الضرح

— إن أعجزنى هدمه ، فلن يعجزنى إحداث فجوة فيه ،

ولقد سبقنا جلالة القيصر إلى العمل الوطنى بإنشائه مسرحه

الغنائى ، ومهد لنا الطريق ، أعلم يقينا أن ما أنا مقدم

عليه صعب ، ولكن هذه الصعوبة لن تفت فى ساعدى

أو تجحم بى عن الماضى فى سبيل

— ألا تعلم أيضاً أن القيصر معجب بالفن الإيطالى متعلق

به ، وأنتك لن تبلغ لديه مكانة سالييرى وحظوته من نفسه ؟

- القيصر الألماني ، وسيعرف  
كيف يتخلص من تلك العصابة  
الإيطالية ، وسنهي له الفرصة  
ليتعرف الاتجاه الألماني . يوم  
أن ظهر جلوك لم يكن المسرح  
الوطني الجديد قد أنشئ ، أما  
اليوم فالفرصة سانحة .



( سالييرى )

- موزار ! أراك تعبر سيلا ملتوية غير مأمونة  
الخطى

- قد تكون محققاً ، ولكنى سلكتها ، ومحال اتخاذ  
سبيل أخرى ، فقد عزمتم وتوكلت على الله  
- أسأل الله لك السلامة وأرجو ألا تندم ، فيما بعد ،  
على هذا التشبث والعناد . أتى أنصح لك كصديق مخلص  
حسن القصد يتمنى لك سعادة المستقبل .

- أشكر لك ؛ ياسيد فتر ، ولى رجاء أطلبه اليك .  
- فى خدمتك دائماً .

- تعلم أتى سأظل بعيداً عن سالسبورج سنين طويلة  
فاذا لم يقرر والدى الحجى إلى فينا ، وصادفك سفر إلى  
سالسبورج ، فاذا ذكر لوالدى ما قصصه عليك تفصيلاً ،  
وصف له أمرى ، أنك موضع ثقى واعتمادى فى هذا  
الموضوع .

- لن نجد أشد منى إخلاصاً لك يحرص على شرك  
ويؤدى لك ما تحتاج اليه من خدمات . سأبذل جهدى .  
وفوق جهدى لأرضائك .

- أشكر لك مرة أخرى .

واقترق الرجلان ، فأما موزار فقد انصرف إلى شأنه ،  
وأما يترفون فتر فقد وقف مذهوباً به متحيراً . ثم قرع  
جبهته وقال .

- هنا يجب أن يعمل سالييرى شيئاً

وأسرع الرجل يتعجل ملاقة سالييرى ، وهو رجل  
إيطالى ، أسود العينين ، يتظرف فى مقابلاته وأحاديثه ،  
ويتعمل الرقة ، ولكن على الطراز القديم  
فلما استقبله فى حجرة مكتبه بإدبه قائلاً  
- هل من جديد يايتير ؟ إن وجهك ينم على حدث  
خطير .

- مارأى أستاذى ؟ إن موزار سيقم فى فينا !!  
تغيرت سحنة سالييرى بغته ، وانقلبت من وداعها  
وبشاشتها إلى عبوس وانقباض قهض وهو يعيد ما سمعه .  
- موزار سيقم هنا !! موزار سيقم هنا !! هيه ...  
وهال الموقف يترفون فتر نخرس ينتظر ما سيحدث  
وإذا بسالييرى يحفف عرق جبهته ويقول لصاحبه ، فى  
تحفظ وحذر

- هذه مسألة يجب أن تدرس ويفكر فيها . سنتكلم  
فى هذا الموضوع مرة أخرى .

ذاع بين النبلاء ، فى سرعة البرق ، خبر اعتزام موزار على  
البقاء فى فينا ، وكان جهد النيلة تون منصرفاً إلى تشجيع موزار  
وإحاطته بجميع الوسائل المغرية حتى يُصر على عزمه ولا  
يتراجع فيه ، فكانت تحفل بالأصدقاء ، وتقيم لهم الولائم  
ليقنعوا موزار بالمستقبل الزاهر الذى ينتظره فى فينا ، وفى  
الحق ما كانت النيلة فى حاجة إلى كل ذلك المجهود ، لو علمت  
أن حب موزار لكونستانس شاع فى جسمه ، وتمكن من حبة  
قلبه ، وهذا الحب وحده كفيل ببقائه فى فينا لن يارحها ، غير  
أن هذه المجاملات الرحيمة ، والعواطف الكريمة التى أظهرها  
السادة النبلاء لموزار ، وطوقوه بها كانت شديدة الأثر فى توطيد  
عزمه ، فلم يلتفت لرسائل والده التى تنذره بالوبال مما يتعرض  
له من الخطر من إقامته فى فينا

، يتبع ،

## موشع رات ضربہ شبر

ریم فلا حین جلا لی کاس طلا      شمس      وبدر      کلا  
کم      ملا لی وملا سلسال      عقد لآل بالحسن اکتسی حلا  
خشف حلا غالی یحلی لی      فاق      علی      الشمس      جلا

دور

(۱)

بدر علی حین تلا لا واکتلا      غصن      تهادی      ثملا  
معتدلا      فیہ      جلا      یختال      ذا      الحیال      منه      الغصن      قد      نخجلا  
زان      حلی      سالی      عزالی      بدر      علی      النصن      علا

خانة أولى

کم      فتنا      حسن      تناء      حین      رنا      کالبدر      یعلو      غصنا  
لاح      لنا      قانی      من      أعیانی      بالهجران      مکحول      الأجفان  
زادنی      شجناً      باللحظ      الوستان      غصن      البان      الفتان

خانة ثانية

ورد      جنی      عز      جناہ      قدح      الثنا      إذ      حاز      وجہا      حسنا  
زاد      سنا      قانی      قد      أسبابی      بالعقیان      فی      الثغر      المرجان  
لوالی      دنا      منه      نخر      الحان      بالرضوان      سعدی      آن

دور المديح

متصلا      مدح      علی      من      زاد      ولا      طه      إمام      الفضلا  
والنبلا      خیر      الملا      والآل      ذی      الأجلال      فی      فضل      الکرم      ولا  
منه      إلى      جالی      أهوالی      ألف      سلام      وصلا

لم يلحن من هذه الموشحة سوى المقدمة فقط أما الدور والخاتان ودور المديح فلم يشر على تلحينها

دشمنوں سے فساد

موسم راست ضربہ شنبہ

ترقيع الامتاز ورويه الحريري

مُفَرَّبُ الشَّيْءِ

[illegible]



يطلب من دار المطبوعات الراقية بشارع زكي رقم ٦

# كارمين

## CARMEN

Georges Bizet

*Allegro Giocoso*

The musical score is written for piano and features a 3/4 time signature, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of "Allegro Giocoso". The music consists of a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with various dynamic markings such as "ff", "f", "pp cresc. molto", and "cresc.".



Une autre preuve de la ressemblance de la musique médiévale et de la musique arabe, qui doivent avoir été en relations étroites, est l'existence des pièces de musique qui se sont conservées.

On remarque qu'il y a peu de ressemblance entre cette musique médiévale européenne et notre musique actuelle. Le rythme, la manière d'exécution, la mélodie toute « plissée »... ce sont des choses que nous avons journellement l'occasion d'observer ici mais qu'on ne rencontre jamais en Europe. C'est ainsi qu'on exécutait la musique chez nous il y a quelques siècles. Je voudrais encore vous parler d'un détail — ce n'est qu'un détail mais il éclaire bien la situation du passé : tous les écrivains du passé parlant du piano et de l'orgue se servaient pour désigner le jeu du pianiste ou de l'organiste du mot « battre ». On ne jouait donc pas un instrument à clavier mais on le battait ou tapait. Nous rencontrons cette expression jusqu'au dix-huitième siècle et jamais on n'avait trouvé une explication pour ce mot. On croyait que ces instruments primitifs étaient pourvus de touches très grandes et dures à manier, mais il n'en est rien. Les instruments à clavier tels que l'épinette et le clavicorde ne sont pas de tels colosses qu'il aurait fallu les battre. Au contraire, plus on emploie de force en les jouant, moins le son devient musical et on n'entend plus que le bruit du bois. Il en est de même pour les orgues de cette époque : elles avaient un son très doux et la plupart des touches très petites qu'il fallait jouer avec la plus grande précaution. Il ne peut pas être question de les « battre ». C'est la langue orientale qui résout le problème. Pour dire en arabe : je joue du piano, on dit : *ana adrab el bianu*, c'est-à-dire : je

bats le piano et pour toute sorte d'exécution musicale on se sert en arabe de ce mot-là, de *adrab* = battre.

Permettez-moi à présent une petite excursion dans un autre domaine, qui vous montrera, à quel point toutes ces choses sont intimement liées entre elles. Vous savez qu'en théorie musicale nous distinguons l'harmonie quand une mélodie se présente avec un accompagnement ayant rôle de « coulisse sonore » pour ainsi dire, et n'ayant d'autre but que de souligner et de rehausser l'effet de la mélodie, donc un rôle subordonné.

Il n'en est pas de même du contrepoint. Ici nous avons à faire à une mélodie, à laquelle s'est jointe une autre mélodie de même valeur et de même importance qui a droit d'être entendue autant que la première, à côté de laquelle elle se fait entendre. Il en résulte des « harmonies accidentelles » si l'on peut dire ainsi, des harmonies toutes passagères et sans fonction harmonique. Pourquoi donc appelons-nous cette manière de faire de la musique le contrepoint ? Depuis des siècles les musiciens et les musicologues ont écrit des livres traitant et essayant d'expliquer le mot qu'ils dérivent d'une expression du Moyen-âge, selon laquelle les musiciens médiévaux auraient appelé cette manière de composer « *punctus contra punctum* ». On expliquait cette manière de s'exprimer en disant que probablement, ils devaient avoir eu devant les yeux l'image même de la musique écrite et que par « *punctus* » il désignaient les notes même, qui, en effet, ressemblent parfois à des points, et auraient donné leur nom au contrepoint. Mais il n'en est pas ainsi. Le sens du contrepoint, tel que je viens de le donner, ne trouverait pas sa définition dans cette expression. Nous avons vu que l'élément essentiel

du contrepoint n'était pas les notes posées les unes à côté des autres mais les mélodies jointes l'une à l'autre par des lois qui ne sont pas celles de l'harmonie. L'explication doit donc reposer sur une erreur.

Voilà donc la clef du mystère : Si à présent l'on joue deux de ces bouts de la mélodie en même temps, il en résulte ce que nous appelons le contrepoint. On dirait d'autre part que ces « points » sont liés à la musique orientale. Car encore aujourd'hui toute la théorie musicale arabe est basée sur la notion de type de mélodie ou, comme disent les théoriciens arabes sur le « *Maqam* » et encore aujourd'hui le musicien pédagogue égyptien joue à son élève chaque mélodie à part, chacune représentant un type de mélodie bien fixe et l'élève jusqu'à ce qu'il connaisse la composition en entier, qui est formée de petites parties de mélodie dont chacune représente un type.

D'ailleurs aussi dans notre musique moderne se trouvent ces types de musique, par exemple certaines tournures mélodiques qui sont devenues, on pourrait dire, des manières de parler, des locutions et qui ne manquent jamais dans une pièce musicale et il y a eu des temps où l'on écrivait ces bouts de mélodies ou phrases musicales sur des cartes de jeux ou sur des dominos, que l'on joignait les uns aux autres et ainsi on obtenait de nouvelles pièces de musique.

Nous constatons donc que l'importation des instruments de musique de l'Orient ne fait plus aucun doute.

En tout cas, l'Égypte a une importance particulière dans ce domaine en tant que pays d'origine de la plupart des instruments européens et d'autre part elle a participé activement au développement des formes musicales.

que l'Europe a reçu un grand nombre d'instigations dont elle s'est servie. Mais ces instigations se limitaient strictement au domaine mélodieux et rythmique. Car l'harmonie qui fait la vraie grandeur de la musique occidentale est et restera européenne. Mais dans le domaine de la mélodie et du rythme surtout, bien de choses ont été empruntées, l'Occident ayant peu d'imagination. Ceci dépend de la disposition musicale des peuples — il est typique que la musique de danse de nos temps fut, une fois de plus, obligée de faire emprunt à la musique nègre sous la forme du jazz. Et pourtant il n'y a eu qu'à remanier cette danse en une danse européenne : le tango par exemple est actuellement une danse européenne ainsi que sa musique — mais l'initiative est venue du dehors. L'origine étrangère est restée bien plus évidente dans les autres danses qui sont associées au jazz et qui sont restées exotiques.

Comment, telle se pose la question, est-ce qu'une mélodie ou un rythme peut changer de pays, être importée et exportée comme une marchandise ? Pour cela il faut commencer par constater que chaque instrument a sa mélodie qui lui est propre. Une mélodie de trompette ou de cor a une toute autre construction que, par exemple, une mélodie de flûte ou de violon. Elle sera plus lourde que la dernière. Il y a là des questions techniques dont il faut tenir compte. Même si l'on joue des mélodies au piano on remarquera tout de suite : ceci est une mélodie de trompette, ceci de flûte. Si donc les instruments changent de pays, la manière d'exécution voyage avec eux de même que les mélodies. Mais chaque instrument est lié le plus étroitement à son pays d'origine. Et aussi les mélodies ne perdront

donc jamais tout à fait l'empreinte du pays et du peuple, qui leur donneront naissance. Un chroniqueur vénitien nous donne un joli exemple quand il écrit, qu'en causant avec le matelot d'un bateau marchand arabe celui-ci lui a vendu un instrument étranger de pays lointain qu'on n'avait jamais vu à Venise, et lui a montré une mélodie que l'on peut jouer sur cet instrument ! Si l'on réalise que l'enseignement aux universités médiévales était en partie pratiqué par des savants arabes pour les branches de philosophie, d'astronomie et de musique, si l'on réalise ensuite la grande influence que l'école alexandrine avait exercé sur la culture méditerranéenne, on comprendra qu'il y a réellement lieu de croire à une importation de mélodies orientales aussi bien que d'instruments, même s'il est plus difficile d'apporter des preuves à l'appui de cette thèse. Elle s'est confirmée autant dans le domaine de la musique d'église que dans le domaine de la musique laïque. Ainsi nous savons que le chant grégorien de l'église catholique prend son origine dans le chant israélite du temple avant Jésus Christ et qu'il a été tout particulièrement pratiqué par les premiers chrétiens d'Alexandrie et qu'à ce moment-là déjà, il devint ce qu'il est aujourd'hui. Peu de changement y ont été apportés au cours des siècles. Il y en eut, comme je l'ai déjà dit, même pour la musique laïque. Je disais déjà que les représentations de musique médiévale nous montrent un ensemble d'instruments venant de l'Orient : je rappelle le groupe à trois « psalterium », « luth », « violon », c'est-à-dire « rebab », « al-ud » et « kanoun ». Nous avons des raisons pour supposer que ces instruments ont joué une musique, dont on peut dire qu'elle a une grande ressemblance avec la mu-

sique orientale, sans dire toutefois qu'il y a une identité. Les représentations nous montrent nettement de quel genre fut cette musique. Je ne vous donnerai ici qu'un petit exemple pour ne pas vous fatiguer avec trop de détails. Par l'emploi de certains instruments nous savons que presque toute la musique médiévale qui résonnait à l'occasion des fêtes fut une musique bourdonnante. Pour ceux de vous, qui ne connaissent pas ce mot, je veux expliquer que le Bourdon est un seul son résonnant pendant toute la durée d'une pièce ou d'un passage. Peut-être avez-vous déjà entendu une cornemuse des régiments écossais, qui a toujours un bourdon — vous l'aurez certainement remarqué. Evidemment toute la mélodie doit être construite à l'avenant afin qu'il ne résulte pas des dissonances de la mélodie avec le son de bourdon.

Il est pourtant évident que, avec un orchestre, je ne peux pas jouer une musique poliphonique, c'est-à-dire : purement européenne, étant donné que même si le bourdon se taisait pour certaines harmonies, il formerait d'horribles dissonances avec d'autres.

Nous devons donc supposer, et ne fut-ce que pour cette raison-là, que presque toute la musique médiévale était à une voix ou hétérophone, ce qui veut dire que tous les instruments jouaient la même mélodie chantée par un chanteur et que chacun l'ornait à sa manière, suivant le caractère de son instrument. Tel est encore aujourd'hui l'usage dans les orchestres arabes-égyptiens. L'orchestre par exemple de la chanteuse bien connue Um-Kalsoum joue exactement la même chose quelle chante, mais il « traduit », comme on dit en arabe, la mélodie de l'artiste pour les instruments en question.

non pas les musiciens des théâtres romains antiques qui ont introduit cet usage en France et en Allemagne. Les gardes Suisses à Rome en font preuve et aussi dans la musique militaire nous trouvons toujours ces deux instruments associés alors qu'au fond l'association ne répond plus du tout à notre goût musical. Sur des représentations médiévales nous voyons même le joueur de flûte assis sur les épaules du joueur de tambour, ceci tout simplement pour indiquer et souligner leur association et il n'est pas rare de trouver sur ces représentations le joueur de tambour et de flûte réunis en une seule personne.

Enfin nous arrivons à nos hautbois et nos clarinettes lesquelles elles aussi, ont des ancêtres orientaux tels que le « salamia », le « arghul » ou la « zummara ». L'heure de naissance de notre orgue sonna à Alexandrie. Non seulement c'est sur terre égyptienne que nous en trouvons le premier témoignage, une petite figure en terre cuite représentant un homme, qui, par une soufflerie fait sonner une flûte de Pan, mais aussi le grand orgue bien plus perfectionné et particulièrement intéressant du point de vue technique, avec soufflerie hydraulique et pneumatique a été trouvé ici. Les noms de Héron et de Ktésibios seront à tout jamais associés à l'histoire de la construction d'orgue. Ils créèrent déjà à cette époque-là des orgues d'un perfectionnement qui marquait une fin et non pas un commencement, une fin qui ne pouvait plus produire que du travail de détail l'essentiel ayant déjà été fait. C'est d'ici que l'orgue commença sa course victorieuse, arrivant en Europe par des routes diverses. Aussi Byzance joue un rôle dans cette conversion de l'Europe pour l'orgue et c'est un orgue que l'empereur envoie

comme cadeau à Pépin le Bref. Il est amusant de lire comment le chroniqueur décrit l'arrivée de l'instrument ; selon lui les artisans auraient tourné autour, regardant bien la construction et la retenant dans leur mémoire dans tous ses détails sans que personne s'en soit aperçu afin d'être capable, d'en construire de pareils. Et en effet dans les couvents européens l'art de la construction d'orgue atteint un très haut degré, ne quittant toutefois jamais le modèle oriental.

Si l'Occident a du moins contribué au développement et au perfectionnement des instruments à cordes et à vent, il n'en est pas de même pour notre batte, le actuelle, dans ce sens que ces instruments sont venus de l'Orient sans exception aucune et sans la moindre contribution européenne, comme ce fut le cas des lures et des harpes. On explique ce phénomène en considérant que la musique occidentale, riche en mélodies et en harmonies, avait de tout temps négligé le rythme, l'un des éléments essentiels de la musique orientale. On introduisit ces instruments dans l'orchestre européen sans même changer leurs noms ou en designant par le nom même de l'instrument son origine orientale. Ainsi nous avons une cymbale chinoise et une cymbale turque, un gong chinois, le tambourin arabe, le chapeau chinois, en un mot tous les instruments que nous appelons musique d'opéra furent introduits en partie durant le Moyen-âge en partie au courant de ces derniers siècles quand on commença à montrer une préférence pour les sujets exotiques, quant il s'agissait de l'opéra. On avait alors besoin des instruments exotiques pour la mise en scène. La grosse caisse et les grands tambours venaient de l'Orient, de même que

les instruments cités plus haut de la Turquie. C'est avec grand étonnement que le chroniqueur parle de la première apparition de la grosse caisse : dans la suite d'une ambassade turque venant en France on avait vu des musiciens avec de grands instruments de musique semblables à des tonneaux de lessive, qui se seraient proménés en produisant un bruit effroyable. Un changement est survenu lors de l'adoption de cet instrument dans nos orchestres dans ce sens qu'il devint particulièrement l'instrument des hommes, des soldats, de la guerre alors qu'en Afrique et en Asie ce fut l'instrument typique pour le culte de divinités féminines. Le seul vestige qui s'est conservé de cet usage, c'est que nous voyons toujours des paires de tambours. Nous pensons que la raison est due à notre échelle de musique ou plutôt notre système musical basé sur la tonique et la dominante mais il n'en est pas ainsi. L'usage s'est conservé du temps où il servait aux cultes et où l'instrument aigu et l'instrument bas représentaient l'homme et la femme. Encore aujourd'hui on rencontre chez des peuples primitifs des tambours en formes humaines.

Vous voyez donc comment, dans certains cas, l'Europe a activement contribué au développement et au perfectionnement des instruments, comment, dans d'autres cas, elle s'est contentée d'accepter les instruments étrangers, de les assimiler en partie et comment l'initiative est venue entièrement de l'Orient. Quels sont les rapports de ce phénomène avec la musique ? Si j'ai appelé mon article « l'Egypte, pays d'origine de la musique européenne » c'était pour dire que non seulement les instruments, mais aussi la musique a été importée. Ceci est juste dans les limites données dans ce sens

fait d'un instrument arabe un instrument européen, mais l'on n'avait pas encore oublié la façon d'exécution ancienne. Et cet instrument était le kanoun pourvu de touches !

Un autre instrument à cordes, que j'avais cité, est la harpe. Il est vrai que dans ce cas nous ne sommes pas tout à fait sûrs si nous devons chercher son origine en Orient. Toujours est-il, que dans les temps les plus reculés on trouve des représentations de harpe en Asie Mineure, en Assyrie et dans l'Asie Centrale — elles sont pourtant postérieures à celles d'Égypte, où on les connaissait déjà au deuxième siècle avant Jésus-Christ. Mais aussi en Angleterre ancienne, en Scandinavie et en Irlande on trouve de vieilles harpes qui sont beaucoup plus petites mais qui présentent sans doute un âge respectable. On n'a pas encore pu découvrir à laquelle de ces deux harpes notre instrument actuel doit son existence. Probablement il en est comme du violon : tous les deux y auront participé. Toutefois il faut remarquer que notre harpe actuelle est très grande tandis que la harpe irlandaise est très petite ce qui nous mène à supposer au moins une forte influence de la part de l'Orient aussi dans ce cas.

Il en est de même pour les instruments à vent, en faisant une restriction pour les instruments de cuivre. On a trouvé dans des tombes scandinaves et du nord de l'Allemagne des instruments du type de la trompette ou plutôt du clairon, appelés les Lures. Ce sont des instruments qui étaient réservés au culte solaire. Différentes choses le prouvent, ainsi par exemple leur apparition à deux (on n'a jamais trouvé une seule Lure dans une tombe mais toujours une paire de Lures), leur forme, la forme du pavillon com-

me disque solaire avec des rayons de soleil représentés par des pendants en bronze. Elles furent jouées alternativement, un instrument donnant toujours la réponse à l'autre dans la façon des clairons dans l'opéra « Lohengrin » de Wagner et non pas les deux ensemble, avec des harmonies, comme on l'avait supposé à un certain moment. Nous devons donc croire que, dans un temps très reculé, il y eut déjà des instruments du genre de la trompette dans le nord de l'Europe. Mais ils ont disparu sans avoir exercé la moindre influence sur le développement. Par contre la Rome ancienne connaissait des instruments à vent mais ils y avaient été introduits par la France (les Gaulois) et la Germanie par les légionnaires au service des Romains. En outre les Celtes et les Germains, les anciens habitants de l'Europe septentrionale et occidentale connaissaient les cors, de véritables cornes de taureau avec lesquels on pouvait donner des signaux (on connaît le cor de Roland) mais sur lesquels on ne pouvait pas exécuter de la musique artistique. La trompette et le cor actuels n'ont rien à faire avec ces instruments là, car, comme les autres, ils nous sont venus de l'Orient. Les Arabes connaissaient aussi des trompettes, mais elles étaient très minces et droites comme nos clairons ou les trompettes de l'« Aïda ». C'est lors de l'invasion Arabe en Espagne et dans la France méridionale que l'Europe a fait la connaissance de ces instruments et aussi les croisés les rapportaient comme butin de l'Orient. Et tant que butins des chevaliers ils restèrent durant tout le Moyen-Âge attachés à l'orchestre des chevaliers et, sous peine d'amende, il était strictement interdit aux citadins et aux paysans de jouer de cet instrument. Même Jean Sébastien, Bach

avait les plus grandes difficultés avec le maire de la ville de Leipzig, parce que la confrérie des joueurs de trompette s'était plainte que Bach avait fait jouer une trompette à l'église (je crois qu'il s'agissait de la passion de Saint Mathieu). Il n'était permis de jouer cet instrument que pour la guerre, pour les tournois et pour les voyages des grands seigneurs, ducs, barons et rois. C'est un usage qui s'est conservé du temps du retour de l'Orient des croisés. Encore aujourd'hui les signaux de la cavalerie sont donnés avec la trompette, ceux de l'infanterie avec le cornet : c'est aussi un usage ancien dont on a oublié le sens et qui remonte aux temps, où les chevaliers traversaient le pays. Il y a encore une autre preuve de l'origine Arabe : les clairons actuels sont toujours ornés de banderoles le plus souvent de couleur pourpre et, par surcroît, à l'endroit où le joueur tient l'instrument, il est enroulé d'une corde également pourpre. Les anciennes trompettes arabes et persanes ont ce même ornement qui s'est conservé jusqu'à nos jours en dépit de la disparition des chevaliers traversant le pays avec leur orchestre de trompettes, en dépit du caractère purement ornemental de la corde qui pouvait aussi bien être bleue ou ne pas être du tout, ne remplissant pas le moindre but.

Il s'agissait ici d'un instrument sarrazin. Il nous fait penser à la coutume orientale de ne jamais jouer la flûte sans le tambour. Lors de mon expédition à Siwa l'année dernière, où j'ai trouvé une culture de musique très ancienne et tout à fait typique, nettement différente de ce que l'on trouve dans le reste de l'Égypte, je trouvais la même chose : flûte et tambour ensemble. Ce sont les joueurs des troupes sarrazines et



tomber l'article arabe « al » ou « el ». Nous avons accepté cet instrument tel quel de l'Orient, nombre de gravures le prouvent, sans apporter le moindre changement soit à sa forme, soit à son nom, soit même aux petits détails tels que les rosettes, la composition de nombreuses lamelles de bois et l'accordage.

Si nous consacrons encore un moment aux instruments à cordes, nous trouvons d'autres instruments qui viennent également de l'Orient, la harpe par exemple et le psalterium. Chacun de vous a déjà entendu dans un orchestre arabe un KANOUN, cet instrument avec une table d'harmonie plate qu'on joue avec un *ḥāpṣ* attachés aux pouces et qui vit encore aujourd'hui chez les Tziganes hongrois sous la forme du « Cimbalom » et qu'il ne faut pas confondre avec le Cembalo ou clavicin du dix-huitième siècle. Le Kanoun fut également introduit en Europe par les Arabes, en commençant par l'Espagne et en allant par l'Italie, la France jusqu'en Allemagne. Pour commencer, il garda son nom : le Moyen-âge l'appela canon. Dans la Renaissance, quand il y eut la tendance de donner un nom grec à chaque objet pour prouver sa culture humanistique on l'appela « psalterion », d'après les Grecs, qui avaient déjà reçu cet instrument par voie directe de l'Asie Mineure et lui avaient donné ce nom. Aussi cet instrument-ci est fréquemment représenté sur les gravures de l'époque et on remarque qu'il est représenté presque toujours avec le luth et le violon, ce qui prouve que même cette association a été importée de l'Orient. Car ce qui était en Europe violon, luth et psalterion fut autrefois chez les arabes et est encore aujourd'hui : al-rehab, al-ud et al-kanoun. Chaque bon orchestre égyptien mon-

tre aussi actuellement cet ensemble.

Mais encore dans une autre direction le kanoun devait gagner de l'importance pour le développement des instruments européens. Quand on joue le kanoun, les cordes sont parallèles au joueur. La façon de jouer, qui en résulte, s'est conservée durant tout le Moyen-âge. Quand l'instrument se développa et fut pourvu de touches il s'agit de les disposer de telle manière, que le joueur put jouer de la façon habituelle, donc non pas en allant de droite à gauche et vice-versa mais en allant de devant à l'arrière. Il n'est pas besoin de dire que le kanoun était devenu un instrument à clavier portable — même les petites orgues sont construites de telle manière. Les portatives, petites orgues portables du Moyen-âge, furent jouées de telle manière que la main gauche du joueur mettait la soufflerie en action tandis que la main droite s'occupait des touches allant tantôt en avant, tantôt en arrière. Quand on commença en Europe à changer cette construction de telle sorte que le clavier soit parallèle et non pas, comme par le passé, perpendiculaire au joueur, on arriva à la construction de l'épinette et du clavicorde, les descendants directs du psalterium médiéval ou plutôt du Kanoun. Les personnes de ce temps, qui apprenaient à jouer cet instrument, se servaient de livres d'enseignement semblables à nos méthodes actuelles. Ces méthodes pour l'enseignement du piano du passé nous sont en partie conservées et à notre grande surprise nous y lisons les passages suivants : le professeur de piano espagnol, Santa Maria par exemple, écrit que le jeu de piano est extraordinairement difficile à apprendre et qu'il faut pour cela au moins dix ans. Il paraît qu'il exis-

te même aujourd'hui des personnes qui ont besoin de si longues études et il y a même des gens qui ne l'apprennent jamais. Mais la raison en est que le piano est un instrument qui demande en effet un tas de connaissance et de capacité. Mais les pianos anciens étaient petits et de petite étendue. N'ayant besoin de connaître que peu de notes on ne pouvait jouer que les petits morceaux faciles, on n'avait donc pas besoin d'une main particulièrement grande ou particulièrement agile, étant donné que les touches étaient très minces. En quoi consistaient donc ces grandes difficultés ? Dans la manière compliquée de jouer. Santa Maria écrit que, pour jouer une gamme simple on choisit comme doigté deux trois, deux trois. Chacun de nous, même ceux qui ne jouent pas le piano, peuvent se persuader à quel point il est difficile de jouer, en allant de gauche à droite, avec le deuxième, troisième et deuxième doigt étant donné que, chaque fois après le troisième vient le deuxième doigt qui a bien des difficultés à passer par dessus le troisième. Nous avons ici un reste de la manière ancienne de jouer dont je vous parlais tout à l'heure, de la façon de jouer les instruments avec disposition ancienne des touches telle qu'on l'avait, à l'origine, adaptée du kanoun. A l'époque où les touches n'étaient pas encore disposées parallèlement mais perpendiculairement au joueur, on ne pouvait d'aucune façon jouer avec un autre doigté que deux trois, deux trois. Vous pouvez vous en persuader de suite. Quand on éloigne la main de soi la façon de jouer employée aujourd'hui devient une impossibilité. L'école de piano en question date donc d'une époque où l'on connaissait déjà l'instrument de type nouveau, qui avait

chaque autre domaine nous voyons aujourd'hui nettement les conséquences de ces deux courants, nous pouvons poursuivre le développement dans tous ses détails et nous devons constater que la musique laïque est tout aussi redevable à l'Orient que la musique d'église. Permettez-moi de vous en citer quelques exemples, qui prouveront mieux que n'importe quoi ce que je viens de dire.

Considérons d'abord les instruments de musique de notre orchestre moderne, particulièrement cet instrument qu'on appelle le roi des instruments, le violon. Dans sa forme actuelle, les flancs bien bombés, le cou mince et de nobles proportions, la tête souvent ornée de chef-d'œuvres de la sculpture sur bois, il est un instrument tout à fait jeune. Comme il s'est transformé au courant de ces derniers siècles ! Nous rencontrons dans l'histoire une multitude de formes, qui nous permettent de reconnaître deux types fondamentaux : l'un est « la vielle » ou forme de « viole », construit de manière toute plate d'une forme très courte ; l'essentiel : les chevilles sont disposées perpendiculairement au plan. Nous appelons cela chevilles au dos. L'autre, forme typique du violon médiéval — on l'appelait « giga » ou « gigue » d'après le gigot — le jambon — montre une forme bien plus petite et gracieuse et des chevilles qui sont disposées d'une manière semblable à celle employée aujourd'hui, c'est-à-dire qu'elles pénètrent le cheviller du côté. Nous les appelons pour cela chevilles au flanc. Nous pouvons poursuivre ces deux formes parallèlement pendant toute la première période du Moyen-âge. Tandis que la première forme des grands instruments est surtout en usage au nord, dans les mains des Bardes de l'Angleterre ancienne, de la Germanie et des trouvères

et troubadours de la France septentrionale, nous trouvons la seconde forme, des petits instruments gracieux, presque toujours dans les mains de chevaliers espagnols et italiens. Et ceci avec des ornements et des rosettes que nous connaissons des instruments arabes et qui nous font penser à l'art maure. Un parent de cet instrument était même appelé « Viola da mori » ou « viole des maures », ce dont on a fait plus tard Viola d'amore — viole d'amour. Tandis que l'une des deux venait donc du nord et qu'on en trouve de nombreux spécimens dans les tombes de l'époque (elle était très aimée au temps de Charlemagne), l'autre vient du sud. Mais non pas du sud de l'Europe : l'Espagne et l'Italie ne sont que des endroits de passage : l'instrument vient de l'Arabie. Il est étonnant que, pour longtemps encore, il conservait en Europe son nom arabe : dans de vieux manuscrits nous rencontrons fréquemment des mots comme « robabe » ou « rubab », un mot pour un instrument donc, qui n'est rien qu'une transcription du mot arabe pour l'instrument à corde que nous connaissons, le « rebab ». Le rebab est en fait construit de manière plaisante, richement ornementé, souvent avec une tête de lion, avec des oules qui n'ont pas la forme de f de nos violons modernes mais la forme de rosettes tressées pour ainsi dire, que nous connaissons des luths arabes ; il a enfin les chevilles au flanc. Ce n'est qu'au moment où ces deux instruments, l'un venant de l'Orient et étant introduit dans l'Espagne et l'Italie par les Arabes, l'autre venant du nord, se rencontrent que leur union donne lieu à la naissance de l'ancêtre de notre violon actuel. Le plus grand nombre de ses éléments, sa grandeur, sa forme gra-

cieuse et la disposition de ses chevilles est empruntée au type oriental. C'est au type nordique que le violon emprunta d'abord la disposition des cordes et l'accordage. Ces éléments ont pourtant peu de portée pour le procédé technique et disparurent peu à peu. C'est le mérite de la culture musicale d'Europe, d'avoir développé cet instrument ; les Hollandais, les Français et les Allemands inventèrent les grands instruments, les gambes, cellis et contrebasses, les Italiens firent du violon ce qu'il est aujourd'hui. Les noms comme Stradivari, Guarneri etc. sont connus de tout le monde.

A côté du violon nous voyons, comme exemple peut-être encore plus significatif, le luth. On croyait — et l'on croit encore dans certains milieux — que le luth était l'instrument typique du Moyen-âge européen et le représentant de la musique européenne. C'est juste dans ce sens que les quatre-vingts pour cent de la musique de notre passé, la musique des fêtes dans les villes, dans les familles, même dans l'église furent joués sur le luth et il y eut un nombre considérable de virtuoses, comparables à nos virtuoses de piano actuels, qui allaient de ville en ville pour se produire — autrement dit : le luth était l'instrument à la mode à ce temps là. Encore aujourd'hui chaque fois que nous prononçons le nom de cet instrument dans quelque langue que ce soit, nous prouvons par là, même inconsciemment, son origine arabe. Car lute en anglais, luth en français, luit en hollandais, lut en danois, luta en suédois, luto en italien, laute en allemand, laud en espagnol et surtout alaude en portugais ne sont autre que le mot arabe pour cet instrument « al-ud », et les langues européennes ne se sont même pas données la peine de laisser

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:  
22, Avenue Reine Nazli  
Tél. 53639  
Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



ABONNEMENT  
Pour l'Égypte: P.T. 50 par an  
Pour l'Étranger: P.T. 80 par an  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

No. 12

1ère Année

1er Novembre 1935. P.T. 2.

## L'Égypte, pays d'origine de la musique européenne ?

par le Dr Hans Hickmann

La musicologie moderne tend de plus en plus à diriger son regard vers l'Orient, quand il s'agit de résoudre cette multitude de problèmes que nous pose l'exécution de musique au Moyen-âge ou plutôt d'une période qui, commençant avant le Moyen-âge, nous mène jusqu'au dix-huitième siècle. Ces problèmes nous orientent vers l'heure de naissance de la musique européenne, dont nous poursuivons le développement jusqu'à son sommet, représenté par les noms de Händel, Couperin et Bach. C'est la science des instruments de musique, qui, avant toutes les autres branches, a fait, ensemble avec la musicologie comparée et géographique, le premier pas dans cette direction en découvrant que

presque tous les instruments de musique européens viennent de l'Orient. Mais aussi l'esthétique de musique, la science de ses formes et même de son histoire ne pouvaient faire autrement qu'avouer, que, avec les instruments la musique devait être venue de l'Orient. Ceci résultait non seulement de la manière de son exécution (dont j'aurai l'occasion de vous parler tout à l'heure) mais de questions purement formales. Cela n'est pas étonnant si nous prenons en considération la science historique, qui nous apprend à son tour quel rôle prépondérant le Proche-Orient a joué dans l'antiquité et quelle grande influence exerçaient les cultures de l'Égypte ancienne et de l'Asie Mineure sur la Grèce et

sur Rome. C'est là un fait qui nous est confirmé également par la musique et la danse, qui étaient étroitement liées avec la philosophie, l'astrologie et les mathématiques. Quand la culture méditerranéenne disparut, le régime arabe apporta en Europe soit par voie de guerre, soit de façon pacifique de nombreux éléments de leur culture. Dans la musicologie nous avons la possibilité de poursuivre deux routes : l'une allant par la Sicile et l'Italie, l'autre par l'Espagne. L'une suivait la route commerciale et avait par là un caractère purement pacifique, l'autre suivait les traces des conquérants arabes de l'Espagne et de la France méridionale. Dans le domaine musical comme dans







# *Messique*

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D



# التوسيع

للسادة المعلمين في التوسيع (الثانية)

دكتور أحمد الحفني



العدد ٢٠ ملها

العدد الثالث عشر

القاهرة في ١٩ شعبان سنة ١٣٥٤



العدد ٢٠ ملها

السنة الأولى

١٦ نوفمبر سنة ١٩٣٥

كلمة المحرر

الموسيقى

مجلد لـ شبيب عيتنا  
تصدر نصف شهرية مؤقتة

إيمان حال المعتمد الملكي للموسيقى العربية

رئيس التحرير المسؤول: دكتور محمود محمد الخطي

المغنون في مصر

يتناوب التغنى في الحفلات العامة وفي الأذاعة طبقة من المغنين ليسوا بأجود أهل الصنعة من أبناء هذا البلد ، ولا بأحسنهم صوتا ، ولا بأتقنهم أداء . اللهم إلا أفرادا تضرع عليهم الظروف المحيطة أن يتغنوا إلا لتماما ، وفي بعض الأحيان .

ومن عجب أن تكون غالبية هذه الطبقة عجيبة لا تحملهم سيقانهم إلى الخطو في الفن أو الأمان فيه ، فكلهم متواكل فارغ البال يخلد إلى الراحة والدعة . ولا يتكبد الدرس ولا يعالج التحصيل ، بل يقنع بما تلهم به أنفس الملحنين من تصوير القطع التي يقذف بها إليهم ، ويتلقونها تلقينا ، أشبه شيء بتلقين العمى ، ويؤديها كالبيغاء ، لا يميز مواضع الحسن فيها ، من مواطن القبح والفساد

وهم لذلك لا يتصرفون فيما يُلقَنُونَهُ . ولا ينحرفون عن الوضع الذي يُقَيَّدُون فيه ويرتبطون به ، حتى في التردد والترجيع ، لا لأنهم أمناء في الأداء ، حرصا على فن الملحنين ، ولكن لأنهم ضعفاء عاجزون ، ألسنتهم عامرة وأذهانهم خراب

الاشتراكات

٥٠ قرشاً مائداً داخل قطر المصري سنة  
٨٠ « خارج » « » « »  
والاشتراكات تبض عليها مع الأمانة

الأمانة

٢٢ شارع المسكدة - منزل - مصر  
تليفون رقم ٥٨٦٨٩  
المسؤولان: الشرفاني وغانم

في هذا العدد

أذات الصلاة في أوقات الفراغ مبادئ الموسيقى النظرية انتشودة الحلاء بين « الموسيقى » وقراها في عالم الموسيقى وداد الأذاعة رواية المجلة نزي المقد « موشحة »	المغنون في مصر الموسيقى المصرية القديمة وأغانيتها وأثرها في المديان التي تعاقبت عليها استخدام الآلات الموسيقية في النماذج الإسلامية بديع الموسيقى وبيانها مردوديك الأكبر : حياته الفنية وهو ملك سلطان الألوان في التلحين الموسيقي المهازل السمي والتقاط الاصوات
---	--

القسم الأوروبي | الشرق والغرب ( بالانجليزية )  
الموسيقى الحبشية ( بالفرنسية )

ما علة هذه الفوضى الفنية . وما علاجها ؟

أما العلة فتكمن في تورط هؤلاء القوم في الغرور وما يُزَيِّنُهُ لهم من التناول والمكابرة فيكبحهم عن التوفيق في تحصيل العلوم الموسيقية والمثابرة على دراستها والصبر على متاعها ومشقاتها ، فأن أحدهم ما يكاد يستشعر في نفسه طراوة الصوت ، وحلاوة التطريب ، ويتذوق لذادة الفصل الأول من مبادئ الموسيقى حتى يطوع له الوم أنه ملك ناصية العلم . وبلغ هامة الفن ، وأصبح ، والله الحمد ، أستاذا ، فما يليق بقدره ، وهو أستاذ ، أن يصبر على مكاره العلم ، وقد انبسطت له مناعم الحياة ويتطور به الغرور حتى ينفخ أوداجه ، فاذا هو جالس في التخت يغنى ، وإذا المسترزقة بمن يتلسون فئات الأرزاق يموهون له الحق ، ويزينون له الباطل ، وإذا هو ، آخر الأمر ، مفتوح الكف يتلقى فيها دراهم أو دنائير هي العلة والداء . إذن لقد ذاق الكسب ، أو ما يسميه هو ، على الأقل ، كسبا ، فكيف ينقطع عنه إلى الدرس والتحصيل ، والكسب مُغْرِ ، وثناء المنافقين مغرٍ . ولعن الله العلم والمعلمين ؟ ... تلك هي العلة ، فما دواؤها ؟

فأما الدواء فلا سبيل إليه إلا إرغام هؤلاء المغنين على التعلم حتى يستوفوا النصيب الأوفر منه ، ثم لا يسمع لأحدهم بالتغنى وإحياء الحفلات الموسيقية إلا أن ينال إجازة تخوله هذا الحق

لقد كان هذا شأن المغنين لأربعين سنة خلت ، والجهالة فاشية ، وحظ الناس من الثقافة قليل ، فكان يتمتع على ذوى المواهب الموسيقية ، والأصوات الجميلة ، أن يتغنوا في حفلات عامة إلا إذا أجزوا . وتحزموا ، على اصطلاح أهل ذلك العصر ، كما بيناه في مقال « شيخ الطائفة » ،

أليس عجيباً إذن أن يتقيد المغنون قديما بما تواضع عليه أهل الفن فلا يجرؤون على تصدر التخت ، وتروؤس الحفلات الموسيقية ما لم يستوفوا مؤهلاتهم لها ، ثم تشيع الفوضى فيهم اليوم فلا يربطهم رابط ولا يقيدهم قيد ؟

لقد بلغت مصر من الثقافة الفنية ، مدى الأربعين سنة الماضية ، مبلغا جعلها زعيمة الشرق ومناط رجائه ، فحرام أن يهدم الأبناء بحمقهم وغرورهم وجهلهم ما أسسه الآباء بمواهبهم وعبقرياتهم . إن الجناية التي يقترفها هؤلاء الأغرار لا يقع إثمها على أشخاصهم ، وإنما يقع الإثم والعدوان على سمعة مصر الفنية ومجدها الموسيقي وهو ما ندافع عنه ، ولا تترأخى في الحملة على الآثمين . والذي تنبئ العجلة فيه أن يحال بين هؤلاء البيغاوات وبين إحياء الحفلات حتى يستكملوا نصيبهم من التعليم والدرس ، وهنالك يحمد جهدهم ، ويخلد مجدهم

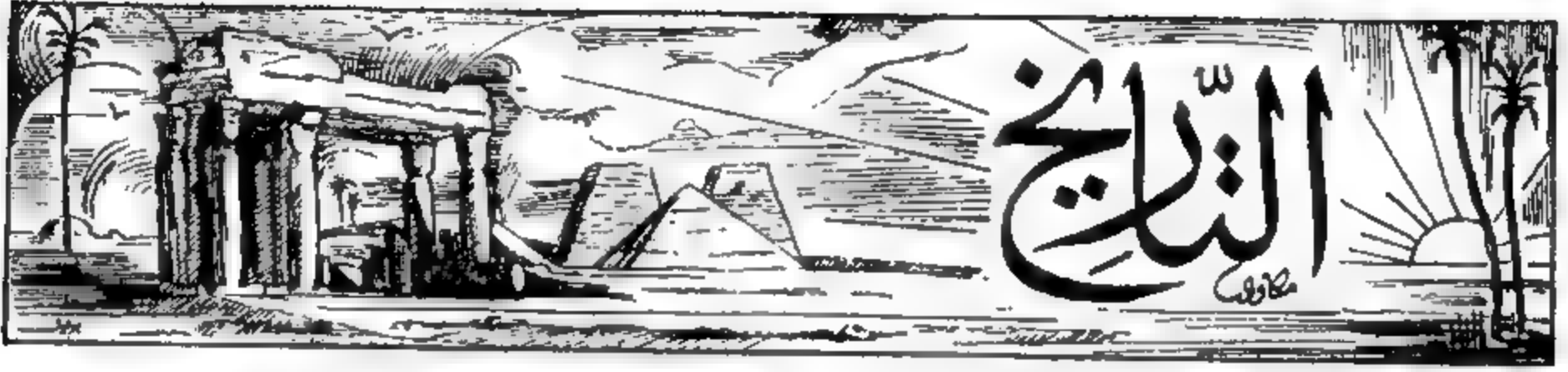
ولقد عرض مؤتمر الموسيقى العربية الى هذه الناحية ، فبحث لجنة التعليم في كيفية رفع المستوى الفني للموسيقين المحترفين ورأت : أن خير وسيلة تؤدي الى الغرض المنشود هي أن تهيأ دراسات خاصة لهؤلاء الموسيقين ، فإذا توافرت الأهلية العلمية في هؤلاء الموسيقين وجب أن يؤدوا امتحانات نهائية يمنع من النجاح فيها شهادة تخوله التدريس والتغنى .

وهناك يتحتم أن تنظر الحكومة في سن قانون يحرم على غير حامل هذه الشهادات مواصلة تعليم الموسيقى أو التطريب في حفلات عامة وذلك لغرضين : ١ : حماية حملة الشهادات ٢٠ ، رفع مستوى المعلمين والمغنين على سواء

هذا الموضوع حيوى يترتب عليه حماية الموسيقى من عبث الداخلين فيها ، وصيانة الألفام من تهويش أذعياها

فهل آن أن تنظر الحكومة في هذا الموضوع ، وتحمى الموسيقى حمايتها لجميع الثقافات ؟

وكثير محروم من الحق



## الموسيقى المصرية القديمة ولحناتها

### وآثارها في المدن المتعاقبة عليها

ما صنعه يد الإنسان يدل على مقدار ما فيه من حذق أو سذاجة ، وبمجموع ما تخرجه أيدي الصنع في أمة ، صورة من عقليتها ، ومرآة لحضارتها . ولذلك تواضع المؤرخون على أن في تتبع تصور الصناعة في أي بلد اهتمام إلى مقياس استعداده الطبيعي للتقدم . وهذا الرأي تتجلى صحته في صناعة الآلات الموسيقية خاصة ولقد رأينا ، فيما تقدم من هذا البحث ، كيف تنوعت الآلات الموسيقية في أرض الفراعنة مدى عصورها المختلفة ، وكيف بلغت صناعتها حداً من الاتقان جئى عن المدينة المصرية القديمة ، وأظهر شأوها .

وستناول اليوم بحث العلوم الموسيقية ، ومنزلة الفن الموسيقى من تلك المدينة .

كانت الموسيقى المصرية القديمة المثل الأعلى لجميع موسيقات العالم في كل العصور المختلفة . ويرجع الفضل في ذلك للكهنة وعظيم سهرم عليها ، وشدة عايتهم بها ، حتى إننا لنرى أنه بعد أن ضعفت الدولة الحديثة ، وأخذت مصر تنوء بغزوات الأمم الأجنبية ، الواحدة بعد الأخرى ، خشي الكهنة وهم حكام مصر ، وعلماؤها ومشروعها ، أن تذهب مدنيات الممالك الفاتحة بمدينة مصر الموسيقية ، فوقعوا من الشعب موقف المنذر المحذر يطالبونه بالتمسك بمدينة القديمة . ولقد كان للكهنة دائماً نفوذ عظيم ، قوى جداً . سيما بعد أن ضعفت ملوك أسرات الدولة الحديثة حتى اشترك الكهنة في الحكم ، وولى رئيسهم ملكاً على الصعيد . فتمكنت الكهنة بهذا النفوذ من المحافظة على المدينة المصرية ، والعمل على استبقائها بعيدة عن المؤثرات الأجنبية ، وحفظها إبان ضعف مصر ، وتهديدها المستمر بالغزو الأجنبي .

فلما جاء ملوك سايس د سان ، وهم ملوك الأسرة السادسة والعشرون ، وآخر فراعنة مصر الأقوياء ، وتمكنوا من طرد الآشوريين وتخليص مصر من نيرهم . وأقاموا آخر نهضة مصرية ، كان ذلك عاملاً آخر في المحافظة على المدينة المصرية ، بل إن الشعب المصرى نفسه في ذلك الوقت . وقد سئم غزو الأمم إياه غزوا متتالياً ، فمن اللويين إلى الآتيوبيين إلى الآشوريين ، لم يكبد يستعد قوته في عهد ملوك سايس حتى أخذ

ينظر إلى عظمته الماضية ، ويتقرب في حياته إلى كل قديم . يؤيد هذا ما أثبتته العالم الأمريكي . برستد ، أستاذ التاريخ المصرى القديم يقول : إنه في عهد ملوك سايس قد تملك الشعب المصرى شوق عظيم إلى إحياء المدنية القديمة ، والتقرب في حياته إلى كل قديم . .

وقد اتهم الكهنة هذه الفرصة فأبعدوا عن الهياكل كل ما كان دخيلاً . واقتصروا في العبادة على استعمال الآلات المصرية البحتة التى كانت تستعملها الدولة القديمة . ولكن ذلك لم يتعد الهياكل .

ولما لم تأمن الكهنة جانب الشعب خارج المعابد ، وخشوا تأثره بالموسيقى الأجنبية ، سنوا للموسيقى قوانين غاية في الشدة . وإن هيرودوت المؤرخ الاغريقى الذى حضر إلى مصر في القرن الخامس قبل الميلاد ليحدثنا عن ذلك الوقت فيقول : لم يكن المصريون ليسمحوا إلا بما هو وطنى لا أثر للأجنبي فيه ،

ولما كان التجديد يلقي دائماً أشد أنصاره بين الشباب فقد عنى الكهنة بتقييد الشبان ، وعدم ترك الحرية التامة لهم في الموسيقى . بل وفي الفنون الجميلة إطلاقاً . وإن أفلاطون الفيلسوف الاغريقى وقد تعلم في مصر ، ليقول : لم تكن الموسيقى عند قدماء المصريين حرة بل قيدتها القوانين ، فتحتم على الأطفال مزاوتها في سن معينة كما أنه لم يكن للشبان أن يتغنوا إلا بما ينتقيه لهم الكهنة من الموسيقى الجيدة التى تظهر النفس ، ويتخيرونه لهم من الأغاني الحاتة على الفضيلة ومكارم الأخلاق . . وكان يحظروا على الموسيقيين بجميع المشتغلين بياقي الفنون الجميلة ، ابتداءً أى شئ جديد ، بل عليهم أن يحذوا حذو النماذج القديمة .

وبفضل شدة الكهنة ، وعظيم حرصهم على المدنية الموسيقية ، تمكنت مصر من المحافظة على هذه المدنية رغم ما تعاقب عليها من مدنيات أجنبية قوية ، متعددة . لا ، بل كانت تأثير المدنية المصرية شديداً جداً في كل من غزاها من الأمم فتحقق بذلك ما يسجله التاريخ من أن المدنيات العريقة للدول المغلوبة تتأثر لنفسها من قوة سيف الأمم الفاتحة ، فالأغريق ، اليونان ، مثلاً . وهم أقدم أمم أوروبا حضارة ، وأشد الممالك التى فتحت مصر مدنية موسيقى ، قد تأثرت تأثراً شديداً بالموسيقى المصرية حتى غدت تعاليم الموسيقى اليونانية تنطبق تمام الانطباق على تعاليم الموسيقى المصرية حتى في أغراضها في الترية ، وفي العبادة .

ذلك فضلاً عن مماثلتها التامة لها في نظرياتها ، وفي كثير آلائها التى انتقلت من مصر . وكما هو ثابت في علم الآلات الموسيقية . أن الآلة إذا انتقلت من بلد إلى بلد انتقلت معها موسيقاها .

وإن كتابات فلاسفة اليونان أنفسهم ، ومؤرخيهم تنهض دليلاً قاطعاً على عظيم تأثير الموسيقى المصرية في اليونان ، فلقد قرروا أن المصريين هم أساتذهم . ويقول هيرودوت ، أنه سمع من أغاني مصر أغنيات صارت فيما بعد ، أغنيات شعبية في بلاد اليونان يتناشدها الناس في كل مكان . وإن ، صولون ، المشرع اليونانى عندما حضر إلى مصر في القرن الخامس قبل الميلاد ، إختار بعض القوانين المصرية وعمل بمقتضاها ، وكان من بينها كثير يختص بالموسيقى ويتعلق بها . وكان أفلاطون نفسه يفضل الموسيقى المصرية على موسيقى بلاده .

ولقد تخيل في كتابه : الجمهورية ، شعباً وضع له المثل الأعلى من القوانين والأنظمة ، فلم يسمعه غير الموسيقى المصرية القديمة التى وصفها بأنها أرقى موسيقات العالم ، وأنها خير أنموذج للموسيقات القيمة ، يجمع فيها النشاط ، والتعبير عن الحقيقة ، والجمال ، وحلاوة النغم ، ولذلك فهو يقترحها لليونان ، بل ولجمهوريته

ويزيد في قيمة شهادة هؤلاء الفلاسفة من الوجهة الموسيقية الفنية ما فعله من أن الفيلسوف قديماً كان مجمعا لأنواع العلوم والفنون وفي صدرها الموسيقى ، ورياضياتها ، ونخص بالذكر أفلاطون فإنه قبل أن يفتد إلى وادي النيل كان قد درس أصول الموسيقى اليونانية على أحد مشاهيرها ، فهو ضليع في الموسيقيين وهذا مما يجعل لشهادته للموسيقى المصرية قيمتها ، سيما أنها أجنبية عنه .

على أننا لو لاحظنا أن فلاسفة اليونان كأرفيوس ، فيثاغورس ، أفلاطون وغيرهم ممن وصفوا أساس الموسيقى اليونانية ، ورياضياتها هم أنفسهم تلامذة المصريين ، وقد حصلوا من تلك العلوم والفنون ما بذوا به سواهم ، وأعجز خلفهم عن مجاراتهم ، فخلقوا في سماء لم يصل إليها أحد من مواطنيهم ، نقول لو لاحظنا ذلك لوجدناه شاهداً جديداً على مقدار تقدم العلوم والفنون الموسيقية في وادي النيل .

ولنعرض الآن للأغاني المصرية لتبين شأنها ، وما كانت عليه في ذلك الزمن القديم . لا مشاحة في أن الأغاني في الدولة مقياس ثقافتها ، وميزان حضارتها ، وكلما ارتقى الشعب ارتقت معه أغانيه . وتمتاز أغاني أكثر الشعوب حضارة في العصر الذي تعيش بظاهرة واضحة تلك أنها تجمع بين نهاية الجد ونهاية اللهو . ولا عجب في ذلك فإن الشعب الذي كملت حضارته ، ونضجت ثقافته يؤدي أبنائه واحبهم مخلصين أمناء ، ثم لا يغفلون في الوقت نفسه نصيبهم من مسرات الحياة ، والتمتع بملاهيها . وتلك الظاهرة بعينها تمثلها بيئة في الأغاني المصرية القديمة . فلقد كانت تلك الأغاني في مديح الآلهة ، وذكر الموت والحض على عمل الخير . والحث على العناية بمسرات الحياة كما كانت تميل إلى ذكر العمل والقيام بالواجب . فن أغانيهم القديمة قولهم : « أين من شيدوا القصور وعمرؤا المدن ؟ كيف كانت عاقبتهم ؟ وماذا كان مصير مدينتهم ؟ لقد انهار البناء وعفت المدينة ، وانقطع ما بين أهل الدنيا وبنى الآخرة فلم يرجع منهم أحد ينبئنا بما هم فيه ، وماذا يصنعون فتطمئن قلوبنا . تزود بالعزم ، ولا تبت على غيظ أو حفيظة . أطع قلبك ، ومسراتك ما دمت حيا . لا تعذب قلبك حتى يحين حينك وتأسى نواذبك والندب والولولة لا يسمعها » أوزيرس ، ، وما بعثت أحداً من قبره فاحتفل بيومك السعيد دون كلل ، فلن يأخذ أحدهم من متاع الدنيا شيئاً . ومستحيل أن يعود من مات ، ومنها في غنوة أخرى :

« كل حطام الدنيا أنت تاركه خلفك ، وكل حي مصيره للزوال . كل متاع إلى فناء ، وليس لك إلا مسراتك التي تتمتع بها فهي ملكك الحقيقي ،

ومن أغانيهم في الحض على عمل الخير :

« أعط العيش لمن لا حقل له . وقدم لنفسك من العمل الصالح ما يكفل لها سعادة الأخرى . ،

ومن أغانيهم في الخمر قول الرجل يدعو نديمته :

« ناوليني ثمانية عشر قدحا من النبيذ ، إني أريد أن أشرب حتى أرنوى ، إن جوفى حطب جاف ،

ومن الأغاني الشعبية قول الفلاح يخاطب ثيرانه . في أثناء درس القمح : —

« إدرسى لنفسك ، ادرسى لنفسك ، أيتها الثيران ، ادرسى لنفسك فهذا القش علفك ، والقمح قوت



سيدك . لا تكلنى ولا تعرفى فى العمل هواة ، فجو هذا اليوم معتدل .  
وأقدم أغانى المديح التى تتجسم فيها الأساليب الشعرية ، والأدبيات اللغوية هى التى قيلت فى سيزوستريس  
الثالث ، ، وهى مقسمة إلى ستة أقسام وإليك ترجمة قسم منها :

لك العظمة والمجد ، يامليك الديار ! لقد شأوت من ساماك وعجز من تطاول إليك فأنت سيد الحكام  
لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت كالسد العظيم يحجز مهالك الفيضان ، ويصون الرعية من الفرق  
لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت المأوى يهدأ فيه الإنسان حتى يسطع ضوء النهار .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت مَفْرُوعُ الخائفين من عَثْبِ قطاع الطريق ، وَغَيْثُ المفسدين .  
لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت ناصر الضعيف المحق حتى تنصف له من المبطل القوى .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت مظلة القيظ وخضرة النيل فى فصل الحصيد .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت الركن الدافئ فى زمن الشتاء .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت الصخر الواقى من ويلات العواصف .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت فى الشدة كالمعبود سَخِمَتْ ضد من يظأ أرضك .

وقد يعجب الناس اذا ما علموا أن قد كان من عادة قدماء المصريين أن يأتوا أحيانا فى أثناء حفلات  
السرور الكبرى بحجة مخنطة يطرحونها مُسَجَّاة ، فى وسط الحشد القرح الطروب ، ولهم أن يعجبوا إذ كيف  
يجمع الناس بين أنسهم ورؤية هذه الجثث ، وما تبعثه فى النفس من الحشية والفرع ، إنما يزول هذا العجب  
بعد الذى قدمناه من أمثلة الأغانى المصرية التى تحت على عدم ترك فرصة تمر من فرص السرور دون اقتناصها  
واغتنامها للتمتع بها الى أقصى ما تشتهي النفس ، وهى فى هذه اللحظة تذكر الإنسان بالموت وبالفناء وزوال  
العالم الدنيوى بما فيه من مسرات ومتاع

ويفسر بعض هذا ما اعتاده الشعب الألمانى فى حفلات سروره ، فان الحفل المحنشد بعد إذ يقطع فى  
مسراته شوطا تملكه نشوة الطرب ، يتصاح منشدا أغنية شعبية معروفة مطلعها : « لا أدري كيف أنا حزين ،

تلك نهاية العظة وغاية الأيمان ، لا يغلب السرور على مشاعر النفس فينسبها آخرتها

والحقيقة أن النهايات متقابلة ، فنهاية السرور قريبة الى نهاية الحزن وكثيرا ما يبكى الإنسان لفرط فرحه

كما يضحك لشدة حزنه

وهكذا ترى الأغانى المصرية القديمة تبرهن على أن أهلها كانوا شعب عمل لا ينسى حظه من المسرات

شأن كل شعب سليم التفكير عظيم الجاه .

أما عن ألحان تلك الأغانى ونغماتها فليس لنا ، ولا لأى باحث ، أن يدل عليها . وكيف يمكن الوصول  
إلى نغمات عفت منذ آلاف السنين ، وألحان لم يكن لها وعاء غير حناجر المغنين ، وأصابع العازفين إذا ما وقعت  
بالآلات . وإذا نطقت نقوش المصريين عن براعتهم فى فن كالتصوير أو الرسم فليس لتلك النقوش أن تنطق  
عن نغمات كان المرجع فيها للأذن وحدها ، نغمات لا تترك لمكان مزاولتها أثرا ظاهرا .

## استخدام الآلات الموسيقية في الشعائر الإسلامية

للاستاذ الكاتب الفاضل صاحب التوقيع

لم تستخدم الآلات الموسيقية إلى وقتنا هذا في الصلاة أو تلاوة القرآن بحال من الأحوال . نعم سمعنا ورأينا بعض القراء يوقعون تلاوتهم للقرآن على عود ، لكنهم قوبلوا من السامعين بسخط عام ، ومقاطعة تامة . ورأى الناس أن جلال القرآن فوق توقيعه على تلك الآلات . بل إن بعض المتمسكين بالدين ، يمجون ما يظهره بعض القراء أحيانا ، من خنوة في التلاوة وتثن أشبه بتثنى النساء . ولا ينصر هؤلاء القراء إلا شاب طائش أو رجل ليس برجل . أما في الصلاة ، فلم تبدل تلك المحاولة الجريئة حتى الآن .

ولعل السبب في ذلك ضرورة اشتراك المصلين جميعاً في عمل واحد ، هو اتباع الإمام وتلاوة أدعية يشترك في تلاوتها الجميع على السواء بصوت منخفض . ولو قد أدخلت الآلات الموسيقية في الصلاة ، لاستدعى ذلك وجود فريق من الناس لا يشتركون في الصلاة . بل لاستدعى ذلك أن توجد ثلاث فرق في المسجد : مغنيان ، وهما الإمام والمبلغ ، وعازفون وهم أرباب الآلات ، وسامعون وهم المصلون . وإذن فقد انقلب المسجد مكاناً للطرب منقطع المثال .

ولكن لماذا لم تستخدم الآلات الموسيقية في الصلاة وتلاوة القرآن ؟ ذلك هو السؤال الذي يحتاج في الإجابة عنه إلى شيء من الجراءة والفكر الحر .

وعندنا أن الجواب على ذلك ، أن الأمة العربية التي نزل القرآن بلسانها ، وبعث النبي صلى الله عليه وسلم من صميمها ، لم تكن أمة موسيقية بالمعنى الفني الاصطلاحي ، ولم يؤثر عن جاهليتها ، ما أثر عن قدماء المصريين ، من رسوخ قدم الموسيقى

لديهم ، رسوخاً هو موضع العجب والغرابة .

ولو أن تلك الأمة النبيلة كانت موسيقية بالمعنى الصحيح ، لكان للآلات الموسيقية في شعائرها الإسلامية شأن أى شأن . بل لكانت تقاليد الصلاة والتلاوة ونظامهما على غير ما هما عليه الآن . نعم في سورة الجمعة ما يدل على أن العرب وقد رأوا لهواً أو تجارة انفضوا إليها ، وتركوا الرسول قائماً ، فعنفوا على ذلك تعنيفاً شديداً . وهذا يدل على مبلغ نفور القرآن من الطبل والزمير والغناء . ولكن هذا يحتاج إلى بيان وإيضاح . فإن الدين يكره ما تقدم من اللهو إذا صرف المرء عن ذكر الله وعن الصلاة . أما إذا ساعد على الذكر والعبادة ، فإن الدين لا يمججه بحال .

إعتبر ذلك بالشعر . فقد ذم القرآن الشعراء ومتبعيهم ، ووصمهم بالكذب والهيام ، لكنه استثنى من الشعراء ، الذين آمنوا وعملوا الصالحات ، وفعلوا استخدام الدين حسان بن ثابت وشعره في تمكين دعوته . ونصب لحسان منبر في قلب المسجد ينشد عليه شعره ، ورسول الله صلى الله عليه وسلم يقول له : « أجب عني . اللهم أیده روح القدس ! » فلو قد تقدم الزمن بالفارابي الموسيقي المبدع ، ووجد في إبان الدعوة الإسلامية لاستغلت أنغامه الموسيقية فيما يزيد ما تأثيراً في النفوس .

ويؤيد حجتنا أن الإسلام قد حجج التصاوير والتماثيل ، ذلك لأن العرب لم يشتغلوا بالتصاوير ولا بالتماثيل . بل إن الأصنام التي عبدوها ، كانت دخيلة عليهم ، ولم تكن من صنع أيديهم ، وإنما جلبها إليهم ، باديء بدء ، نفر من ساحوا في الأقطار ، ورأوا الناس يعبدون الأصنام ، فاتخذوا لأنفسهم إلهاً كما لهم آلهة . راجع كتاب الأصنام .

ولعل أحسن مثل ينطبق على العرب بالنسبة لعدم استخدام الآلات الموسيقية والتصوير وعمل التماثيل هو قولهم : « الإنسان عدو جاهل » .

لا يظن ظان أتى بهذا أظعن على العرب أو أنتقص مقدارهم كلا ، فإنا أول المتعصبين لهم وللغتهم ولدينهم . إنما هذه حقائق

ولكنها ليست مرة ، فالإنسان ابن البيئة التي يعيش فيها ،  
والعرب ليسوا شذاذاً ، بل لقد مثلوا بيئتهم أحسن تمثيل .

واعلم أنه لو كان للعرب علم منظم بالموسيقى بمعناها الفني  
الاصطلاحي ، وعلم باستخدام آلاتها ، لكانت الموسيقى جزءاً  
من الدين ، وأدبت بها بعض الشعائر ، وتغير وجه العبادة .  
ذلك لأن الأديان وإن كانت سماوية من حيث مصدرها الأعلى  
فهى مستمدة من أخلاق وعادات وتقاليدهم محدودة ، ارتضاها  
عقلاء أمة من الأمم ، وخالفها جمهور من أراذلهم ، مخالفة  
تؤدى بتلك الأمة إلى الانحلال . إذ ذاك يسعها الله برسول  
مؤيد بالمعجزات ، ليفرض على الجميع الكمال فرضاً ، فيقر تلك  
الأخلاق والعادات والتقاليد والمعاملات المحموده ، ويكمل  
نقصها ، وينظمها بوحى من الله ديناً يكفل سعادة الدنيا  
والآخرة . يؤيد هذا القول ما لوحظ من التشابه الكثير بين  
أحكام التوراة التى جاء بها موسى وأحكام شريعة المصريين  
القدماء . مما قام دليلاً على أن ديانة الأسرائيليين إنما أخذت عن  
الفراعنة بعد أن أكمل نقصها فيما يختص بالخلاق جل وعلا .

إذن لو كانت الموسيقى فناً راقياً تشغل به تلك الأمة  
العربية النبيلة . ولو كانت الآلات مما استعمل لديها استعمالاً  
فنياً ، لأدبت الصلاة على نغمات الكمان والبيانو - ولعل الخير  
فيما اختاره الله .

حسن طنطاوى سليم  
المدرس بمدرسة المعلمين التحضيرية بالاسكندرية

" الموسيقى " نشرنا للأستاذ العاضل رسالته تشجيعاً لما يتناوله  
من البحث البرى الذى يقصد به وجه العلم والحق .

ولما كان رأى الذى اتخذ أساساً لاستنتاجه قد انحرف عن  
القصد ، فقد أردنا أن نصف العصر الجاهلى فى موسيقاه ، بلمحة  
موجزة ترد الأمر إلى نصابه .

ذلك بأن العربى موسيقى بطبعه وسليقته ، لأن الحياة فى الصحراء  
وما فيها من وحشة وانفراد ، كانت تدعوه إلى تلبس أسباب الانس  
ومنها الغناء . ولأن الأبل ، وهى مجدة فى أسفارها الطويلة ، كانت  
تحتاج إلى ما يبعث فيها النشاط ، فكان الحدا من خير الوسائل  
لأنعاشها ، على أن فى حركة مشيها إيقاعاً موسيقياً ، علم الأعرابى فى  
البادية كيف يتابعه بصوته وترنيمه .

وإن فى انسجام أوزان الشعر العربى ، وتناسق تفاعيله فى عدد  
حروفها المتحركة والساكنة وتوافق تعاقبها ، بل فى تناسب أجزائه

ورنين قوافيه لدليلاً على تلك الموسيقية الفطرية .

كانوا يسمون الترنم إذا كان بالشعر غناء ، وإذا كان بالتهليل أو  
بالترتيل تغير ، وهو التذكير بالنأى . وكان الغالب فى ذلك الرجز  
يفتونه غناءً مرتجلاً ، وربما ناسوا فى غنائهم بين النغمات بعض  
المناجاة ، وكانوا يسمون ذلك " السناد " وأكثر ما يكون فى الخفيف  
الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار فيطرب ويستخف الحلو  
وهذا الساذج من التلاحين لا يبعد أن تنفطن له الطباع من غير  
تعليم . شأن كل ساذج من الصناعات ، فانك تجد ذلك فى المطبوعين  
على الموازين الشعرية ، وتوقيع الرقص وغير ذلك  
ولكم اتخذ الشعراء فى الجاهلية ، وهم موسيقيون بفطرتهم ، مغنين  
يتناشدون أشعارهم ويتغنون بها .

كان العربى حريصاً على التمتع بمسرات الحياة ، كافاً بالخمر والميسر  
والصيد ، متعلقاً بالحب . مشغولاً بالغناء وسماع المزمار " العود " ،  
وكان للرأى كذلك حظ من الموسيقى فى ناحيتها ، واشتهرت نساء  
العرب بما كان لهن فيها من ألحان المراثى والنواح .

كانت الموسيقى مزدهرة فى بلاد الفرس قبل العرب ، وكذلك  
كانت فى بلاد اليونان بعد أن انتقلت إليها من الممالك الشرقية القديمة .  
فتأثر العرب بتأثر هاتين المدينتين الموسيقيتين ، وحفل تاريخ الجاهلية ،  
بأخبار القيان يستقدم من بلاد العجم والروم بالآلاتهن الموسيقية فلا  
يكاد يخلو منهن بيت من بيوت الأشراف ثم دخل فى زميرتهن بعض العرييات  
وأشتهر من القيان فى الجاهلية كثيرات أقدمن جرادتاً عاد  
اللتان يضرب بهما المثل العربى " تركته تغنيه الجرادتان " وهما قيتان  
لمعاوية بن بكر أحد العالين ، كذلك جرادتاً النعمان وجرادتاً عبد الله  
ابن جرعان وهما لامية بن أبى الصلت الشاعر المشهور

وقد عرف العرب فى الجاهلية من الآلات الوترية المزمار ، والعود  
والجناك أو الصنع ( الهارب ) والمعزف والموتر . وعرفوا من آلات  
الفخ المزمار والنقصة أو القصبة والشبابة والصور والنأى ،

إذن كان للجاهلية موسيقى ، وموسيقى تصلح لتأدية العبادات  
أكثر مما كان للنصارى فى معابدهم أول اشتراك الموسيقى فى صلواتهم  
وإذن لم تكن العلة فى عدم استخدام الآلات الموسيقية فى الصلاة  
أو تلاوة القرآن راجعة إلى أن الأمة العربية لم تكن أمة موسيقية  
بالمعنى الفنى الاصطلاحي ، إنما يرجع إلى حكمة أودعها الله شريعته  
وبينها العلماء والشراح وليس من شأن " الموسيقى " أن تعرض لها أو  
تخوض فيها .

# بَدِيعُ الْمَوْسِيقِيِّ وَبَيَانُهَا

## التفاهم الموسيقي

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقي بوزارة المعارف

.....

تقوم الموسيقى منذ القدم بدور كبير في التفاهم والتعبير  
ووسائل الأيضاح، وتعتبر حتى وقتنا هذا من أسباب الدلالات  
المختلفة. فكلنا يعلم أن للتصفيق باليد دلائل عدة منها أنه يسد  
مسد النداء ويعبر عن الاستحسان، ويدعو إلى الأصغاء الخ.  
وقل أن يخطئ الإنسان فهم هذه الدلالات المختلفة لأن القرينة  
تعين كلا منها، وإن لم يسبق الاتفاق على مدلولاتها. ونزوي  
من أمثلة الخطأ في فهم مدلول التصفيق ما حدث بين السلطان  
عبد الحميد وأحد قواد فرق الموسيقى الأجنبية فقد كان السلطان  
لا يفهم للتصفيق معنى سوى طلب الصمت ولا يعمد إليه إلا  
إذا ضاقت نفسه. وهناك في حفل جامع أخذت الموسيقى  
تعزف وأخذ صوتها يعلو ثم يعلو حتى لم يعد في استطاعة  
السلطان أن يتسامر مع من يجاوره أو يسمع كلامه بوضوح.  
صفق السلطان مرة ثم أخرى وسمع تصفيقه قائد الفرقة  
الموسيقية فحسبه استحساناً فازداد قوة وحاسة وازدادت  
الموسيقى غلواً وشدة... وازداد السلطان تصفيقاً، وكاد  
يحدث ما لا تحمد عقباه لولا أن أسرع أحد الحاشية فأفهم  
القائد الموسيقى ما يدل عليه تصفيق السلطان فبهت القائد  
وذهل لأن القرينة ومقتضى الحال لا يعينان هذا المدلول

هذا مثال نوردته لسوء التفاهم الموسيقي وهو قليل الوقوع  
لو قورن بما يحمله التعبير اللفظي من تأويل متعددة تدعو إلى  
زيادة سوء التفاهم

ولا يزال التفاهم بدق الطبول موجوداً بين الأمم غير  
المتدينة بل ويتعدى أثره إلينا في طلبة المسحراتي، ونقراتها  
الخاصة، وفي أمثلة شتى غيرها

وهناك أمثلة عديدة للتفاهم باختلاف عدد النقرات  
فلبنانيين الأحرار «الماسون» نقر خاص لكل درجة من  
درجاتهم، ولدقات الأجراس في الكنائس وسواها معان  
ومدلولات لا تقل أهمية عن الألفاظ

وفي اختلاف توقيع الصور، البوري، دلالات مع قلة  
النغمات التي تؤديها هذه الآلة

وبما لا شك فيه أن التفاهم الموسيقي قديم، وقديم جداً، حتى  
يمكننا أن نعتقد بنشأته مع الخليقة الأولى

ولنتقل الآن بالبحث إلى أقدم أنواع الموسيقى وأبسط  
أشكالها بفرض تقدمها وتعدد نغماتها وألحانها

## موسيقى التطابق الصوتي «هو موفوني»

يقال إن هذا النوع من الموسيقى أقدم ما عرفه الإنسان  
لأنه لا يدعو إلى التعاون الفني، ويدخل ضمن الغناء الفردي  
وفي موسيقى التطابق الصوتي تتحد جميع الأصوات  
والنغمات، سواء أكانت آلية أم غنائية، من حيث الطبقة  
والاستمرار والسير حتى يخيل للسامع أنها جميعاً صوت واحد  
ويعتبر السير بالشجاع الأعظم، أو الصياح الأعظم، من  
التطابق الصوتي لأن القرار والجواب يعتبران بمنزلة الأصل  
تماماً في الموسيقى لما بينهما من التطابق

ولا يوجد في هذا النوع من الطراز الفني ما يستحق  
المغالاة في التقدير ولكن ذلك لا يمنع وجود قواعد لتنظيمه  
يجب الإلمام بها

يظن كثير من الناس أن التفنن في الموسيقى أمر سهل على المؤلفين لا يسألون فيه عما يفعلون ، فاعلى الموسيقى إلا أن يجلس إلى موسيقاه فتفيض أنامله بالأفكار الموسيقية منسجمة مقبولة من تلقاء نفسها بدون قيد أو شرط . غير أن معنى كلمة « التأليف » يتنافى مع هذا الاعتقاد

### التأليف الموسيقى :

يقال في اللغة ألف بين القلوب جمعها والتأليف الجمع . وكذلك معنى كلمة « Compose » في اللغات الأجنبية

والموسيقار كالمصور الذي يخرج من خليط الألوان صوراً جميلة ، أو كالبنا الذي يشيد من الحجارة قصوراً شاهقة أو كالشاعر الذي ينظم من الألفاظ قصائد غراء — يجب عليه كما يجب على كل من هؤلاء أن يحسن اختيار ما يريده من المواد ويصيفها على أحسن حال تراهي له ، مستعيناً في « جمعها وترتيبها » بعلمه وتجاريه بصرف النظر عما يستغرقه في ذلك من الوقت حتى يخرجها للعالم في أجمل صورة أملتها عليه مخيلته فربما كانت هذه هي الخالدة

### الفرض أو الفكرة الأساسية :

ولما كانت الموسيقى كاللغة والتوقيع كالألقاء فأول ما يجب على المؤلف الموسيقى أن يجعل الأجزاء مرتبطاً بعضها ببعض وترمى إلى غرض مخصوص وهو « الفكرة الأساسية » إذ ما الفائدة من عبارة راقية يزينا حسن الألقاء مع عدم ارتباط معانيها وجعلها جميعاً ترمى إلى توضيح شيء مخصوص وهو « الفرض » من القطعة

ولا بد لسلامة هذه الأفكار الموسيقية من اتباع قواعد تميز أغراضها وتوضح طرازها

ونذكر من القواعد الضرورية ، حتى لأحط أنواع موسيقى التطابق الصوتي ، ما يأتي :

- ١ - اختيار لحن خاص واتباعه
- ٢ - ضرب . . .
- ٣ - حسن التصرف في اللحن والضرب والانتقال منهما
- ٤ - اتباع طراز خاص يميز القطعة

\*\*\*

أما عن مقامات الألحان فقد اعتراها كثير من التغيير والتبديل مما جعل مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في « مصر سنة ١٩٣٢ » يؤجل البت فيها ويحيل أمرها إلى مجمع خاص بالموسيقى اقترح انشاءه . وقد استعرضت لجنة المقامات في المؤتمر عدداً من هذه المقامات يمكن لمن يشاء الرجوع إليه في كتاب المؤتمر . وهناك مراجع كثيرة أخرى عربية قديمة وحديثة وتركية وفارسية تبحث في الألحان بحسب ما هي موجودة في عصرها وبلادها

وأما عن الضروب فقد أصابها ما أصاب الألحان ويحوى كتاب المؤتمر كثيراً منها وتوجد كذلك مراجع كثيرة منها مؤلفات الفارابي وصفي الدين للضروب العربية وأمثال كتاب حسن تحسين بك المسمى « كلزار موسيقى » للضروب التركية وأما عن التصرف في اللحن والضروب فقد كان للعرب طريقة خاصة يسرون عليها ، فصلها سلفادور دانيال في كتابه عن الموسيقى العربية . وما يؤسف له أن المعاصرين قد أهملوا اتباع نظام خاص للتحويل من الألحان إلى بعضها حتى ولو كان في ذلك صعوبة على الآلات المستعجبة كالقانون . وأما الفرنجة فقد نظموا ذلك وقل أن يجيدوا عن القواعد والقوانين التي سنوها ، وسنتكم عنها فيما بعد .

بقي التكلم عن الطرز المستعملة في موسيقى التطابق الصوتي وسنشرح بأيجاز الموجود منها حالياً في مصر وذلك لإفهام هذا النوع من الموسيقى الغربية

## في الغناء

### ١ - الموشحة أو الترشيع

وهي قطعة باللغة الدارجة يغلب فيها الغزل ووصف أحوال الخمر، وميزانها الشعري من الفنون السبعة، ومن أراد زيادة في ذلك مع الإيجاز فليجأ بأمثال كتاب نيل الأرب في صناعة شعر العرب للقلوبى. ويشترك في توقيعها جميع الفرقة، التخت، من آلات ومنشد ومصاحين، سنيده. ويشترط فيها أن تاتزم ضرباً مخصوصاً من الإيقاع وأن تكون من نفس اللحن الذى منه الفاصل الموسيقى، الوصلة، وقل أن تخرج عنه أو تحول أثناء سيرها إلى أقربائه. وقد يتغير ضربها في الحركة، الجزء، الأخيرة الختامية إلى إيقاع أسرع يشعر بالختام

### ٢ - الليالى أو التفاسيم

وينفرد بها المغنى منوعاً في كلمة، يا ليل، مع عدم السير على ضرب مخصوص. وقد تصاحبه بعض الآلات خفيفاً ويشترط في هذا التوقيع أن يستقر في كل مرة على المقام المختار للفاصل الموسيقى ولهذا يلزم المغنى بعض الآلات، القانون غالباً، بالاستمرار بنغمة المقام. ويتفاوت المغنيون في حسن التصرف في هذه الليالى، وإجادة التحويل إلى الحان أخرى مع الرجوع إلى اللحن الأصلي

### ٣ - الموال أو المواليا

كالموشحة من حيث اللغة وهي من الفنون السبعة أيضاً وأغلب معانيها في الشكوى من هجران الحبيب وبعد. وسميت بالمواليا نسبة لموالى أو عبيد البرامكة حينما كانوا يندبون أسيادهم على القبور بعد قتلهم الرشيد بهم. والموال كالليالى من

حيث استصحب الآلات، وقد يزيد بعضهم ملء سكوت المغنى بالعزف الصامت المسمى باللازمة، ولا يشترط في الموال أن يسير على ضرب مخصوص ولكنه يكون من لحن الوصلة

### ٤ - البرور

نوع من الزجل الغزلى العامى يتوسطه قطعة من المجزوء، ليسهل على المغنى التنويع فيها والتلاعب بألفاظها وإدخال الأخذ والرد عليها ويعرف هذا باسم، الهنك، ويطلق المغنى الأدوار بما يدخله عليها من، آهات، ليستواردة ضمن ألفاظها. والدور هو أكبر قطعة تستغرق زمناً في الفاصل الموسيقى، الوصلة، والأصل في الدور أن يسير على ضرب مخصوص ويتغير هذا الضرب في، الهنك، وعند الختام ولا يخرج الدور كله عن اللحن المختار للوصلة إلا على سبيل التحويل ومن الأدوار ما له طراز في تكرار أغصانه إذا كان له

هواه يتكرر

وتشترك الجوقة، التخت، جميعها في توقيع الدور وينفرد المغنى ببعض أجزاء، الهنك، و، الآهات،

### ٥ - القصيدة

هي قطعة شعرية باللغة الفصحى لا تخرج أيضاً عن المعانى السابقة من الغزل والنسيب، والشكوى والتشبيب، وذكر أوصاف الحبيب، ومنها ما هو صوفي وينشد على الأذكار وفي المولد.

والأصل في القصيدة أن لا يصاحب منشدتها آلات أو مساعدون، وأن يتصرف المنشد في غناء الألفاظ كما يشاء على أن يلزم اللحن المختار للوصلة ويكون خروجه عنه على سبيل التحويل.

وهي دور صغير الهواء ، يتركب من قطعتين ، مذهب ، أو مدخل وعدد من ، الأغصان ، أو الشروح . تبدى الفرقة بغناء المذهب ، وينفرد المغنى مع الآلات بغناء أحد الأغصان بعدها ، وهكذا حتى ينتهى عدد الأغصان ، وتنتهى القطعة بأعادة المذهب كما ابتدأت بالشعر المحبوك الطرفين .  
ونظراً لأن المغنى لا يشترك مع المساعدين فى غناء المذهب فيطلق عليهم اسم « مذهبية » لأن عملهم قاصر على إعادة المذهب بخلاف حالهم فى الأدوار ، حيث يعاونون المغنى بأصواتهم فيسمون لذلك « سيدة » .

#### ٧ - المنولوج ، الديالوج ، التريالوج

المنولوج — قصة زجلية أو شعرية يلقيها شخص واحد بمصاحبة الآلات  
الديالوج — محاوره زجلية أو شعرية بين شخصين تصاحبهما الآلات  
التريالوج — محاوره زجلية أو شعرية بين ثلاثة أشخاص تصاحبهما الآلات .

...

الأوبرا والأوبريت والنشيد ، سنكلم عنها فى الطراز المتعدد الأصوات .



## علم اسحاق الموصلى

روت مخارق المغنية قالت :

كان لمولاي الذى علمنى الغناء فراش رومى ، وكان يغنى بالرومية صوتاً مليح اللحن . فقال لى مولاي : يا مخارق ، خذى هذا اللحن الرومى فانقلبه إلى شعر من أصواتك العربية حتى أمتحن به إسحاق الموصلى فأعلم أين يقع من معرفته ، ففعلت ذلك . وصار إليه إسحاق فاحتبسه مولاي ، فأقام وبعث إلى أن أدخلنى اللحن الرومى فى وسط غنائك ، فغنيته إياه فى درج أصوات مرت قبله ، فأصغى إليه إسحاق ، وجعل يتفهمه ويقتسمه ويتفقد أوزانه ومقاطعته ويوقع عليه يديه ، ثم أقبل على مولاي فقال : هذا صوت رومى اللحن ، فمن أين وقع إليك ؟ فكان مولاي بعد ذلك يقول : ما رأيت شيئاً أحسن من استخراجهم لحناروميا لا يعرفه ولا العلة فيه وقد نُقل إلى غناء عربى وامتزجت نغمه حتى عرفه ولم يخف عليه .



سجل تجارى رقم ١١٧٩١ القاهرة

Registre de Commerce No. 11791, Caire

٦ شارع زكى بالتوفيقية بمصر

6 RUE ZAKI

Taufikia - Le Caire

# الملك المؤسِّق

## فردريك الأكبر

حياته الفنية وهو ملك

الأكبر كلها حروب وقاتل . غير أن تلك الأحوال على شدتها ، لم تكن لتنسى فردريك فنونه الجميلة — الموسيقى والشعر — أو تغفله عنها وقد تعشقا من صباه ، وتمشى حبها في مفاصله حتى أنه ذكرها . والرماع نواهل ، والبيض تقطر دما ، فشرع عقب وفاة والده في تنفيذ ما كان يتوق إلى تحقيقه منذ صغره فأمر ببناء دار للأوبرا وأرسل رئيس فرقته جراون إلى إيطاليا لينتقى منها فرقة من المغنين والمغنيات وشاعراً مجيداً يضع أشرطة الأوبرات — ثم إلى فرنسا ليختار فرقة من أمهر العازفين بالآلات . ولم يتمكن فردريك من وضع الحجر الأساسي لبناء دار الأوبرا لانشغاله بالحروب فتاب عنه في ذلك شقيقاه البرنس هنري والبرنس فردنند . وفي ٧ ديسمبر سنة ١٧٤٢ افتتح فردريك دار الأوبرا بنفسه ، وقد تكلف بناؤها الضخم ٣ مليون مارك ، وكان فردريك يحضر حتى « بروقات » التمثيل لينتقد الروايات والممثلين قبل ظهور الأوبرا على المسرح أمام الجمهور . وزادت فرقته الموسيقية إلى أربعين عازفاً . ولم يكن فردريك ليضن بالمال في سبيل الفنون . فقد كان ينفق على دار الأوبرا وحدها سنوياً ٢٠٠٠ مارك فيما تحتاجه من المناظر . كما كان ينفق المال على المغنين والمغنيات ، فقد بلغ المرتب السنوي لأحدى المغنيات ٢١٠٠٠ مارك ولأخرى ١٨٠٠٠ مارك . وفي عام ١٧٤٧ أسس فردريك داراً للأوبرا كوميك ، وكان بعد ذلك يقول « لو علم والدي أن مقدار ما أنفقه على الأوبرا سنوياً يقل عما كان ينفقه هو على حراسة قصره لما ضن عليها بماله »

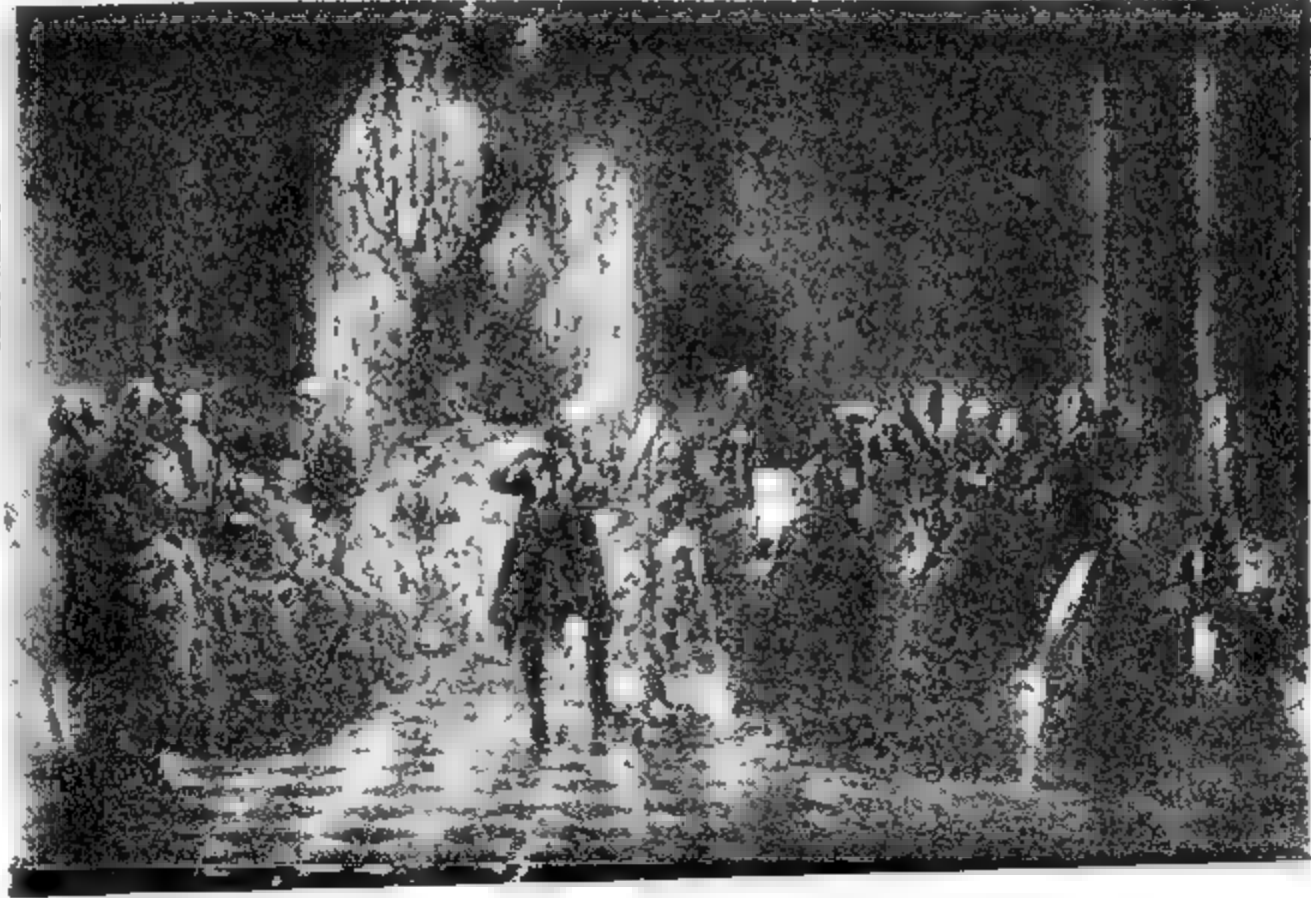
كان فردريك كلما كبرت منه في ولاية عهده تجلت مواهبه الحرية ، وعبقريته الفنية في قيادة الجيوش . فتحكم في موضع الرضى من والده . وتسلط على مكان الارتياح والقبول من نفسه ، بما حفز والده أن يجمع قبل وفاته جميع قواده ووزرائه ، يقول لهم في اغتباط ومسرة : « أحمد الله أن وهبني ولداً باسلاً ، وأشكر له أن شرقي بهذا الابن المقدم »

مات الملك بعد ذلك راضياً مطمئناً . وقد تبددت مخاوفه على ملكه ، وانمحي ما كان يتوقعه له من الدمار لانشغال ولده بالموسيقى .

مات الملك في ٣٠ من مايو سنة ١٧٤٠ فارتقى فردريك أريكه بروسيا خلفاً لوالده ، وفي تلك السنة عينها اضطر أن يخوض غمار حروب شليزيا الأولى ضد النمسا ، وقد ظلت مستمرة سنتين إلا قليلاً . ولم تكد تضع الحرب أوزارها سنة ١٧٤٢ ، حتى بدأت الحرب الثانية سنة ١٧٤٤ فاستمرت جوالى العام . وهكذا كانت السنين الأولى من حكم فردريك



• إن طعمها  
• كفى • . وقد  
بلغ من شدة  
شغفه بالموسيقى  
أن كان يصطحب  
في سفره دائماً ،  
صغافته وبيانو  
• سفرى • ، حتى  
في حروبه الأولى  
والثانية . فلما  
جاءت حرب  
السبع السنين  
١٧٥٦ - ١٧٦٣ .



صورة تاريخية للملك فردريك الأكبر يعزف بصغافته مع فرقته الموسيقية

وكان فردريك  
يشارك أحياناً في  
العزف مع فرقة  
موسيقى الأوبرا .  
كذلك ظل موالياً  
للأدب ، مخلصاً  
للشعر الفرنسى ،  
مشغوفاً بهما ،  
حتى وضع بنفسه  
قطعاً موسيقية  
باللغة الفرنسية  
لروايات الأوبرا  
وكل بهما من ينقلها

وكثر أعداؤه ومحاربوه اكتفى بصغافته . ومن أظرف رسائله  
على أثر انتصاره في إحدى وقائع تلك الحروب ، كتاب  
يطلب فيه من أولى الامر في برلين أن يوافوه بصغافة جديدة  
لأن المتساويين أسروا صغافته .

ولقد أثرت تلك الحروب المتوالية على المالية الألمانية  
تأثيراً كبيراً لاسيما حرب السبع السنين ، فاضطر فردريك  
إلى الاقتصاد الشديد ، وتخفيض ما كان ينفقه على دار الأوبرا  
كما كان لتلك السنين الطوال التي قضاها في تلك الحروب ، أثر  
عظيم في أمياله ، فلقد كان كلفاً جد الكلف بمشاهدة حفلات  
الرقص ، فلما عاد بعد حرب السبع السنين أصبح يكره إقامة  
مثل تلك الحفلات ، وكان يقول : لقد رقصنا فوق الكفاية  
في ميادين القتال .

غرامه بصغافته وهو ملك

ما كان فردريك ينظر إلى العزف بصغافته نظره إلى شيء  
كالى يلهو به ، بل كان ينظر إليه كفنٍّ يجب عليه إتقانه بالمثابرة

إلى الشعر الإيطالى الذى كانت ألحان الأوبرات تُغنى به .  
وكان يحل الشعراء الفرنسيين ويفضلهم على غيرهم . فلقد  
استوفد إليه الكاتب الفرنسى الكبير فولثير لقيم في ضيافته ،  
وجعل له في قصره غرفة خاصة ، أقام فيها من يولييه سنة ١٧٥٠  
إلى مارس سنة ١٧٥٢ . ولم يكن فردريك كلفاً بالشعر الألمانى  
حتى أن جوته ، أكبر شعراء الألمان ، يقول : أبى فردريك  
الأكبر أن يتعرف شيئاً عن شعراء الألمان رغم ما بذلوه من  
المحاولات في التقرب إليه .

ويكاد يكون ذوق فردريك الأكبر في الموسيقى دولياً ،  
لأنه كان يتعشق الموسيقى الألمانية ويصفها بأنها لغة الحقيقة  
تصل إلى أعماق النفس ، وكان يفضل الغناء الإيطالى على  
سواء ، وكان يعتقد أن الموسيقيين الفرنسيين أمهر العازفين  
بالآلات . من أجل هذا كان النظام في أوبرا قصره ينضوى  
على : غناء إيطالى ، من عازفين فرنسيين ، ومؤلفين موسيقيين  
من الألمان .

كان فردريك لا يحب الموسيقى الكنسية ويقول عنها :

عليه والاستمرار فيه . فكان لا ينقطع عن صفارته ولا يفارقها طوال يومه إلا لماما ، يعزف بها في الصباح على أثر استيقاظه . ثم وقت الغداء ، ثم العصر ، ثم في المساء ، وكان يزيد على ذلك في بعض الأحيان ، واجتهد فردريك في إجادة العزف بتلك الآلة إجادة المنقطع لها المتفرغ لاتقانها ، فكان يكرر كل صباح ، عزف تمارين خاصة من شأنها تعويد الأصابع السرعة وخفة الحركة ، وتلك التمارين ، كان يصوغها له أستاذه كواز الذي وضع في كل غرفة من غرف قصر الملك نسخة من تلك التمارين حتى يتسنى له المران عليها أفي شاء ، وحيثما كان .

وكان فردريك يشترك مع فرقة قصره ، فيوقع معها في كل حفلة أكثر من ست قطع متوالية فوق ما كان يعزفه من « الفرديات ( صولو ) » . وكان لا يعزف لمجرد العزف ، بل كان يودع ألحانه ماتحه نفسه من عواطف ومشاعر . وكان كثير الميل لعزف الألحان المحزنة ، وهنا يقول ناقدوه : إنه كان يذيب آلامه في ألحان صفارته ، ولذلك قل أن شهد عزفه سماع إلا بكى وسحت عيناه .

وقد روى عنه رجال حاشيته ، أن همومه لا يعرفها أحد غير صديقه الصفارة ، حتى أنه كان في ميادين القتال والحرب مستترا ، ينتهز فرصة تجهيز حصانه فيعزف بعض المقطوعات على صفارته . وبعد أن أتم فردريك الأكل عروبته ، وعاد من ميادين القتال منتصرا بعد حرب السبع السنين ، كان أول ما زاوله من الأعمال اشتراكه مع فرقته في عزف قطعة رباعية ، ولم يكده يتنذى في العزف حتى سكت مرة واحدة وقال : « إن طعمها كالسكر » .

هكذا كان ولع فردريك الأكل بصفارته ، غير أن الدهر الذي منعه بهذا الانتصار الحربي العجيب الذي دوخ به أوروبا ، ووطد به دعائم مملكته الألمانية ، أبى إلا أن يحول بينه وبين مصروفته « الصفارة » ، إذ ضعف جهازه التنفسي لكثرة سنه ، وغدا ضعفه يتزايد بالتدريج حتى أعجزه عن الاستمرار

في العزف ، وفرق بينه وبين صديقه ، فاضطر في ربيع عام ١٧٧٩ ، وقد عاد إلى قصر أسرته هو هنزلون ، بأحدى ضواحي برلين ، أن يأمر فيجمع صغافيره كلها وتحفظ في القصر . لأنه اعتزم ألا يعزف بها أيام حياته الباقية . وما كان أشد ألمه حين توجه بحديثه إلى بنداء عازف الكمان في فرقته ، فيقول له : « أي عزيزي بنداء ، لقد فقدت أعز أصدقائي وأحبهم إلي » .

#### مؤلفاته الموسيقية

قبل أن نختم حياة فردريك الأكل الموسيقية ، يجب أن لا ننسى أثره في التأليف الموسيقي ، فقد كان متضلعا من تلك العلوم ، أتم دراستها وهو حدث على أستاذه كواز ورئيس فرقته جراون ، ووصف نفسه في بعض أحاديثه وكان لا يزال وليا للعهد ( عام ١٧٣٥ ) ، فقال : « لقد تقدمت في التأليف الموسيقي فاستطعت أن أضع بنفسى سنفوني » .

ولقد كان ولع فردريك بالتأليف الموسيقي شديدا جدا حتى لقد وجد بين مذكراته اليومية التي كان يخطها في معلمان القتال ، بعض علامات موسيقية « نوتة » ، دونها بين تلك المذكرات الحرية .

ولفردريك الأكل مؤلفات موسيقية غاية في الدقة والأبداع ، كلها معروفة لأهل الفن يرجعون إليها كأثر تاريخي عظيم . وهذه المؤلفات ، تقع في مجلدين ضخمين يعدان كنزا من كنوز الموسيقى الغربية ، تفخر به ألمانيا ، وأخصها ٢٢١ فردية تعزفها الصفارة « صولو » ، فوق ما ألف من المارشات التي لاتزال خالدة يعزف بها الجيش إلى اليوم .



# أدب الموسيقى وفلسفتها

## سلطان الألوان في التلحين الموسيقي

للموسيقى الأديب صاحب التوقيع

الأبيض

وإنا لندري العشاق أكثر ما يحلون صدورهم بورد أحر رمزاً لما  
ألهب الحب بأقدتهم من نار .

ويعمل اللون الأبيض القلوب بالطمأنينة ، وترقص له في  
النفوس عذارى الخير كالنفسك والأمانة ونقاء السريرة وحب  
الأخاء والصدق . اتخذ الأطباء لونا لثيابهم ، رمزاً للإنسانية ،  
والعشاق لونا لوردتهم شارة للأخلاص ، والمحاربون الراغبون  
عن القتال لونا للسلام .

الأزرق

ويغذى اللون الأزرق منابت الخيال ، ويقتل في الرؤوس  
الفكر المتزاحمة المتقاتلة . ويرى الإنسان فيه البحر هادئاً شفافاً  
والسما صافية بسامة ... يريح النظر ، ويحيط الأعصاب بنعيم  
الهدوء ، فتينع القرائح وتثمر ناضج الشعر ، وتثرأحلى المعاني  
وتغوص بأصحابها إلى أعماق الفلسفة . وهكذا كان هذا اللون  
رمز الصفاء ، مساعداً على تحصيل العلم ، والكشف عن مجاهل  
الحياة ... رمز العبقرية والنبوغ ... أساس التفاؤل والفسحة  
التي قامت عليها شواهد الأمان والآمال ، فدبت الحياة دينياً  
في الناس ، وراحوا في الدنا يعمرّون .

الأصفر

واللون الأصفر ، بغيض ممقوت ، يعلن على الإنسان  
حرب الطبيعة ويشعره بضيق وانقباض . يبدو على وجه  
المريض ، فهو دليل الاعتلال ، والحقود والحسود والمنافق  
المحب للأضرار بالناس ، فهو علامة الحقد ، والحسد ، والغيرة

التلحين فن جميل ابتدع للوصف والتصوير ، وهو والد  
الموسيقى ، والمقياس الدقيق لحضارة الأمم وتقدير مدنيّتها .  
ونحسبك أنه إلهام الطبيعة الزاخرة بالفن والجمال ، المليئة  
بالحقيقة والصدق ..

منذ بدء الخليقة سجل شعور الإنسان تذبذبات متباينة تأثراً  
بمختلف هبات الطبيعة ومحتوياتها ، فأحس سلطان الألوان  
عليه واستشعر تحكم النور والظلام فيه ... والضخامة والضآلة  
والجمال والقبح ... والصخب والسكون ... والإنسانية  
والوحشية .

## سلطان الألوان

الألوان نوعان ... أصلية بسيطة ، وناتجة مركبة . فأما  
الألوان الأصلية فإن لكل لون منها تأثيراً خاصاً على الشعور ،  
وعلى هذا النحو يجمع اللون المركب بين بعض خواص  
اللونين اللذين يتركب منهما .

الأحمر

فللون الأحمر مثلاً ، وهو أحد الألوان الأصلية ، خواص  
أميزها أنه يثير في النفس شرورها الكامنة ، ولأنه لون للار  
والدم ، فهو يثير الخوف والفرع ، ويوقظ الحذر . ويلهب  
الحاسة ، ولهذا اتخذ شارة للخطر ، ورمزاً من رموز الحروب .

والرياء والكراهية ، طبيعية كانت أو مسببة . وهو إذا انتصر على لون الوردة البيضاء واطفاً زهوه ، كان نذير الذبول . رسول الفناء . وهذا اللون يتخذه الكثيرات من النساء المستهترات لونا محبباً لازياتهن ، لأنهن يرتحن إلى ما يدل عليه بما يخبئن لفرائسهن من خيانة وخداع . . . وله ميزة الزهو إذا اكتمل ، واختلاب الأنظار . . . لذلك تحدث إضافته وخلطه مع غيره ألواناً ذات جمال وروعة كالأخضر مثلاً . . .

#### الأسود

لون الجلال والرهبنة ، لذلك ساد زى الرسميات في مختلف الأنحاء . . . اتشح به الليل فبعث في النفوس الكآبة والوحشة وحبس الأنظار عن المراتب في الدنيا ، فأسلم الرؤوس أسيرة للخيال والوهم ، تسومها الصور المتضاربة العذاب ، لهذا نخشاه فتتقيه لاجئين إلى النوم حصناً يقينا وقت الحصار . . . أجل ، يحبس الأنظار عن المراتب . فهو لذلك ستار يرتكب وراءه المجرمون المعاصي والآثام . وهكذا اتخذ رمزاً للغموض والأسرار ، ولونا لشارات الموت ، لأن فيه الهدوء وفيه الركود . . . أساس في الحياة مسيطر من البداية إلى النهاية ، فهو لون لزي الزفاف ، ولون لزي الحداد . . . وهو مكروه من معظم الناس في معظم الأحيان . فاتخذوه رمزاً للبؤس والشقاء

#### الأخضر

بشير الخيرات ، جالب للأرزاق ، رمز الحياة ، والجدة ، والشباب والنضارة ، يكسو الدنيا جمالاً ، وينعش في البائسين الآمال . . . لون الزرع الذي من ثماره نأكل لنعيش ، وبقدر انتشاره فوق أرض يكون عمراتها . . . ربيع الأمانى الحلوة ، والسعادة المحققة ، والخير العميم . . . لذلك يتفاد الجميع من رؤيته ويرتاحون . . . ويحسد المفسرون من يروونه في نومهم من الحالمين . . . متنبئين لهم باصابة خير كبير ، وإشرافهم على مستقبل زاهر .

تلك عجالة وضح فيها تأثير الألوان على الحس ونصنع ، وبراهين أثبتت كفالة ذلك التأثير بترفيق من يحاولون وصف شيء في الحياة . . . ولأن الموسيقى أداة رئيسية للوصف وجب أن يكون لهذا الفن ما للألوان من أثر . . . ولأن التلحين والد الموسيقى كما أسلفنا ، لزم لأربابه إذن أن يكونوا دارسين هذه الألوان ، عالمين بخواصها ومزاياها . . .

ونضرب هنا مثلاً لفضل هذه المعرفة في تسهيل التلحين ، وتيسير مهمته ، وتذليل عقباتها فنقول :

لو كتب شاعر هذين البيتين ، مخاطباً حبيبه ، معبراً عن فرط ما يكره له قلبه من حب قائلاً : « يقصد قلبه ، : --

يتمنى فيك لو يفنى كما يتفانى الغيم في البحر العباب  
أو يلاشئ فيك حياً مثلما يتلاشئ في الضحى لمح الشهاب

وكلف ملحناً أن يتغنى بهما . . . كان أول ما يعمل به تفسير هذا المعنى وتحليله ، ومغادرة جو الحياة إلى الجو الذي يخلقه هذا الشعر ، والاستقرار في صميمه ، واستيعاب روحه ومغزاه . بعد ذلك عليه أن يعرف كل لون تنصبغ به الكلمات الرئيسية ليتأثر بمؤثراته الخاصة ، فيوفق في إلباس تلك الكلمات أثواباً جميلة تناسبها من الأنغام .

#### البيت الأول

فكلمة « يتمنى » : خضراء لاشك بدليل أننا قلنا في وصف الأخضر « ربيع الأمانى » ولذلك فوسيقاها يجب أن تكون خضراء ، كلها حياة وشباب ، وتبدأ بالقوى وتسير إلى الأقوى وكلتا « يفنى » و « يتفانى » : ومغزاهما واحد ، لونهما أسود حيث تعبران عن الموت ، والموت سكون يشمله الظلام ، والظلام سواد . لذلك فوسيقاها تكون مظلة تبدأ بالضعيف وتسير إلى الأضعف .

وكلمة « الغيم » : لونها أيضاً من فصيلة الأسود ، لأن الغيم

الذى يعنيه الشاعر هنا قابض ، ولا يشعر بانقباض غير الغيم القاتم . فموسيقاها إذن سوداء ، ولأن الشاعر دفع هذه الكلمة إلى الفناء وجب أن تنصبغ بصبغته وتعبّر عنهما أنغام متماثلة . وكلمة «البحر» : لونها الطيمى أزرق ، ولكن الوصف الذى لحقها يحيل ذلك اللون إلى أقم ، ويسود هذا البيت من الشعر بوجه عام شعور بالموت .

#### البيت الثانى

« يلاشى » و« يتلاشى » : لم يعبر الشاعر هنا بالتلاشى عن الموت إذ قال « حيا » فهو إذن يقصد بالتلاشى الاختفاء بواسطة الامتزاج فى الأقوى والأنضع ، فموسيقى هذه الكلمة يجب أن تكون حية تشعر بالاندماج فى شئ . والتلاشى فيه ... وتسير متعرجة من القوى إلى الضعيف .

وكلمة « حيا » : خضراء فموسيقاها خضراء أيضا ترعرعها الحياة .

وكلمة « الضحى » : كلمة بيضاء لأن الضحى فترة اكتمال الطمأنينة التى ترد الخوف من الليل بدحر ، حتى ذكراه من الرؤوس ، فموسيقاها بيضاء جميلة صاخبة ، نوعا ما ، مسترسلة زاهية .  
وه « الملح » : هو الوميض . يشق الظلام فجأة ولا يلبث أن

يمحى فى سرعة إجفال العين ... وهو نوع من البرق . لهذا فهو كلمة بيضاء لأنها صفة للنور . موسيقاها بيضاء ، أيضا قصيرة سريعة الزمن .

و« الشهاب » : هو الشهب ، وهى أجرام سماوية ملتبة كالمذنبات ترى عادة ساقطة نحو الأرض ، لذلك يحسن أن تكون موسيقاها مؤدية هذه الخواص فيبدو فيها اللون الأحمر معبرا عن الالتهاب وزمن موسيقاها مستطيل قليلا . تبدأ بالقوى متنية بالضعيف المتلاشى ساقطة بميل وسرعة .

هذا أنموذج حق لفضل العلم بالأشياء والثقافة العامة ، صورناه تصويراً ، نرجو أن يكون فيه منفعة للمحنيين ومن يتصل بهم من المغنيين .

عباس يونس



تطلب الموسيقى فى السودان من حضرات

الخرطوم : الخواجة نيقولا ديمترى كاتفانيدس صاحب مكتبة البازار السودانى

الخواجة زكى جرجس بطليموس

واد مسدني : كمال ميخائيل غالى افندى

أم درمان : عطا الله جبره افندى

# بحوث علمية

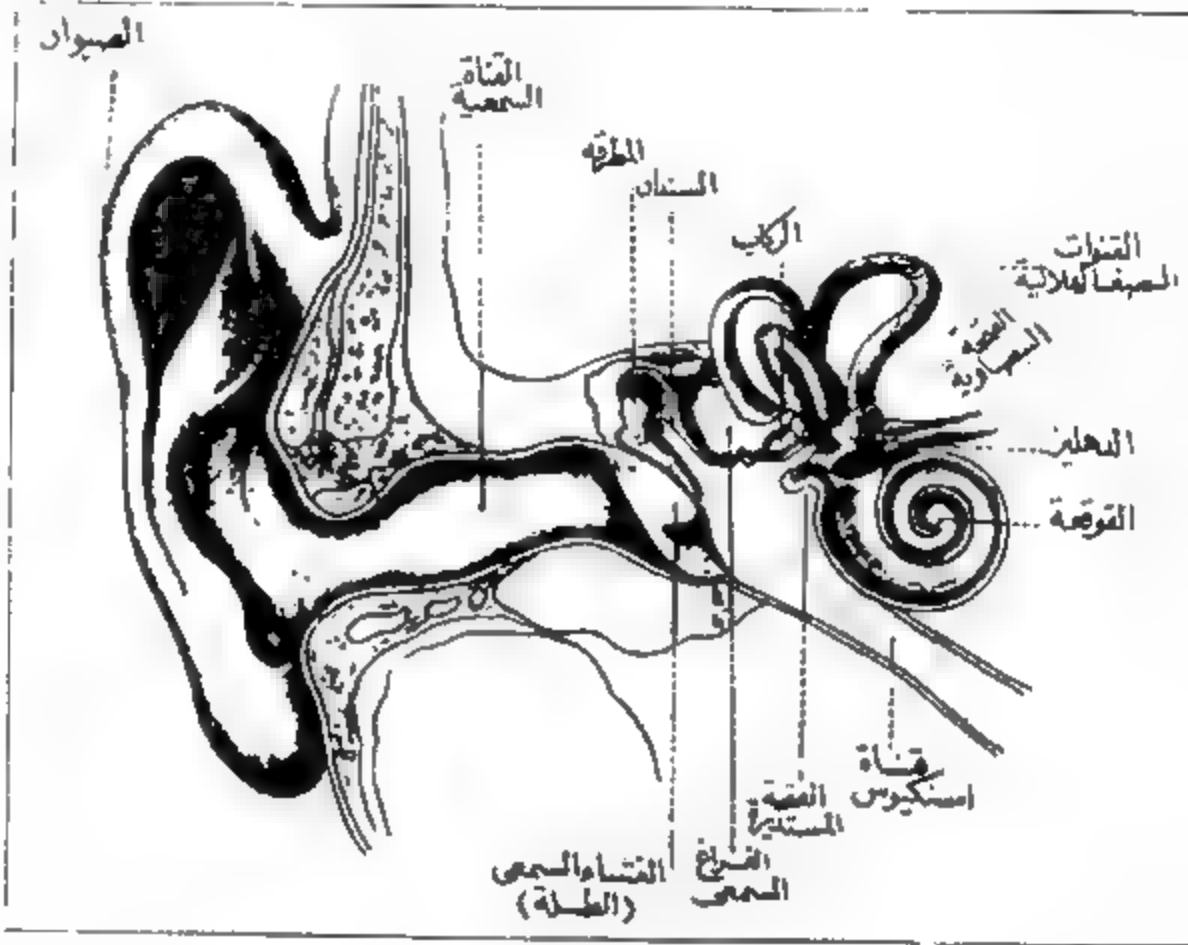
## الجهاز السمعي والنقاط الأصوات

### وظائف أجزاء الأذن

(١) تركيب القوقعة ووظيفتها

السمع . لتكبير سطح البوق الذي ينلقى الت موجات الصوتية .  
وهذه المحاولة غير مجدية في تقوية السماع إلا قليلا يكاد  
لا يذكر . فالصوان ليس له علاقة مباشرة بالتأثير على حاسة  
السمع ، ذلك بأن الانسان في استطاعته توصيل الت موجات  
الصوتية إلى الأنبوبة السمعية مباشرة بواسطة أنبوبة زجاجية  
يدخلها في الفتحة الأذنية مستغنيا بذلك عن استقبال الصوان  
لتلك الت موجات دون أن يشعر بتغيير يذكر في قوة السمع .  
ولهذا فإن ما يصيب الصوان من التلف لا يضر قوة السمع  
ضرراً مذكوراً .

إنما أهم وظائف الأذن الخارجية أن تصون الأذن الوسطى  
يساعدها في ذلك التعرجات الكثيرة الموجودة بأجزائها  
من تلك التي تجعل  
من السير وصول  
المؤثرات الضارة  
الخارجية إلى الطبلة .  
وكذلك في الشعيرات  
التي تنمو في أجزاء  
الأذن الخارجية ،  
والسائل الذي تفرزه  
غدها صيانة للأذن  
الوسطى مما عسى أن



« شكل ١ الجهاز السمعي »

يسهل تفسير السبب في وضع بعض الناس أيديهم مبسوطة  
خاف هذا الصوان ، أو ضاغطة عليه ، عند الرغبة في إرهاف  
يصل إليها من تلك المؤثرات الضارة كالأترنة والحشرات  
وما شاكلها .

(١) قدم الينا حمزة الاديبي على سالم أفندي الطالب بكلية الطب وبمدرسة المهدي رسالة في هذا البحث تحت الإلهام . طيب ، تشجيعاً له ، وقد قدراً لجهوده



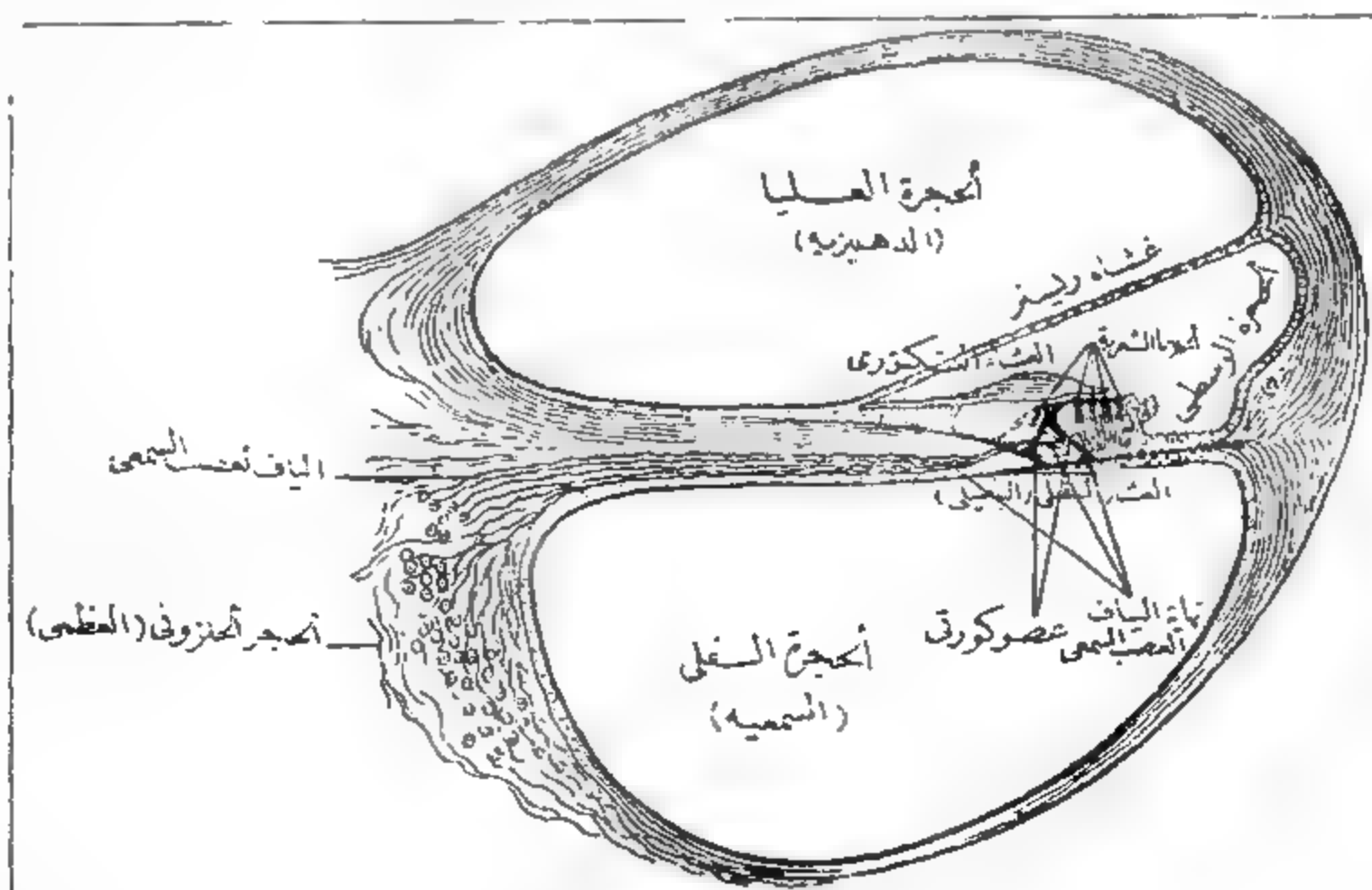


الصوتية فإن السائل يتدفع إلى الدهليز . ومنه إلى الحجرة العليا الموجودة بالقوقعة ، هذا التأثير يضغط غشاء « ريسر » إلى أسفل فيضغط على السائل الثاني في الحجرة الوسطى فيؤثر على الغشاء السفلي « الباسيل » فيجعله يتعد عن الغشاء « التكتوري » وهذه الحركة تنتقل أيضا إلى الحجرة السفلى المستديرة المغطاة بغشاء . ويكون نتيجة ذلك أن يبرز ذلك الغشاء إلى الخارج ، وعلى ذلك فكل حركة للركاب إلى الداخل يعقبها حركة الغشاء

فإذا تحرك الغشاء السفلي « الباسيل » إلى أعلى فإن شعيرات الخلايا تمس الغشاء التكتوري فينتقل ذلك إلى العصب السمعي ثم إلى المخ .

أما طريقة انتقال التموجات الصوتية إلى هذا الغشاء من العظييات الموجودة بالأذن الوسطى فتكون على النحو الآتي :  
تصل الأذن الداخلية بالأذن الوسطى بواسطة الفتحة البضاوية والفتحة المستديرة ، كما سبقت الإشارة إلى ذلك .

السفلى إلى  
أسفل  
والغشاء  
المغطى للفتحة  
المستديرة إلى  
الخارج  
والعكس  
بالعكس .  
وبهذا تنتقل  
اهتزازات  
العظييات



فالأولى  
توصل الأذن  
الوسطى  
بالجزء العلوى  
« الحجرة  
الدهليزية »  
من قناة  
القوقعة عن  
طريق  
الدهليز .  
ويتصل

شكل « ٣ » منقطع طولي في القوقعة

السمعية إلى الغشاء السفلي والخلايا الشعرية ، ويكون نتيجة هذا تنبيه العصب السمعي ، ويكون السماع .  
وستحدث إلى القراء في السمع والنظريات المختلفة فيه وهو الغرض الذي مهدنا إليه بهذا البحث .

الجزء الأسفل « الحجرة السفلى » بالفتحة المستديرة المغطاة بغشاء . أما الفتحة البضاوية فمغطاة بالجزء الأسفل من الركاب ثالث العظييات السمعية .

فإذا اندفع الركاب إلى الداخل تحت تأثير الاهتزازات

## في العدد القادم

مسابقة موسيقية طريفة أعدت لها جوائز قيمة



ما أردنا

بهذا البحث ناحية

الأذان الدينية ، وإن

دفعنا إليها دفعا ، عرضنا

لتاريخه ، وإنما قصدنا إلى الناحية

الموسيقية فيه ، ولولا ذلك ما لجأت

إلى « الموسيقى » أتدرك بها لنشر هذا

البحث وتحليله .

للموسيقى أثر مذكور في الأذان ... ولست أتعجل

بيان ذلك الأثر قبل أن أدلى بعجالة عن تاريخه ، وتطوراته ،

وأنواعه ، وموسيقاه .

أذان الصلاة ، هو وليد الدين الإسلامي ، فعندما هاجر

النبي صلى الله عليه وسلم من مكة المكرمة إلى المدينة المنورة

« يثرب » حيث استقرت أحوال المسلمين . وقويت شوكة

الإسلام ، ووضع أساس الدولة الإسلامية . جعل المسلمون

يقيمون فرائضهم ، لا يخافون أذى ولا يخشون فتنة . وكانوا

يتحینون أوقات الصلاة فيجتمعون لتأديتها . ولما كان أمرهم

شورى بينهم ، اجتمعوا يوما يتباحثون في طريقة لدعوة

المصلين لأداء هذه الفريضة في أوقاتها ، فاقترح بعضهم أن

يوروا نارا . إذ كانت هذه العادة شائعة عند كرماء العرب ...

فكانوا يوقدون النار ، ليسترشد بها الضال في الصحراء ، وكان

الكريم الذي يوقد مثل تلك النار يعدها من مفاخره وهساره

إذا ما استرشد بها السارى ، ومن مآثور مفاخرهم في هذا قول

أوتقذ فان الليل ليل قر

والريح يا غلام ريح صر

لعل أن يصرها المعتر

إن تجلبت ضيفا فانت حر

قام في وجه هذا الرأي اعتراض يوضح وجه الشبه بين

## أذان الصلاة

تاريخه . وتطوراته . وموسيقاه

لحضرة الأستاذ الفاضل صاحب التوقيع

هذه النار

وبين نار الفرس

التي كان لا يخدم

أوارها ، والتي كان يذهب

الفرس للتبرك بها وعبادتها .

ثم أدلى بعضهم بفكرة أخرى ،

وهي أن ينادى للصلاة بوق ينفع فيه

فيسمعه المسلمون ، فقال آخر « كقرن اليهود »

وقال ثالث « أو لا تتخذون ناقوساً يسمعه القاصي والداني ؟ »

فقال آخر « كناقوس النصارى ؟ » وتعددت الآراء . فأرجى .

البت في هذه المسألة ، وافترق القوم .

وفي اليوم الثاني ، اجتمعوا بالنبي صلى الله عليه وسلم وجاء

عبد الله بن زيد وقص على رسول الله رؤياه في ليلته ، وهي أنه

سمع أذانا يدعو للصلاة فصدقه وأمره بالأذان ففعل ، فلما سمع

عمر الصوت ، وكان متحيا ناحية من المسجد ، أقبل على

رسول الله صلى الله عليه وسلم وقال « أولا تبعثون رجلا آخر

يصلح له ؟ » فلما فرغ عبد الله بن زيد من أذانه قال له رسول

الله « قم مع بلال فألقها عليه فليؤذن بها ، فإنه أندى صوتا

منك . »

ولقد جاء في صحيح البخارى وفي تفسيره عن هذه الرواية

صفحة ٧٨ جزء أول ما يؤيد ذلك ، وهذا نصه :

« حدثنا محمود بن غيلان قال : حدثنا عبد الرزاق قال :

أخبرنا ابن جريح قال : أخبرني نافع أن ابن عمر كان يقول :

كان المسلمون حين قدموا المدينة ، يجتمعون فيتحينون الصلاة

ليس ينادى لها . فتكلموا يوما في ذلك ، فقال بعضهم : اتخذوا

ناقوسا مثل ناقوس النصارى . وقال بعضهم بل بوقا مثل قرن

اليهود . فقال عمر : أولا تبعثون رجلا ينادى الصلاة ؟ فقال

رسول الله صلى الله عليه وسلم : يا بلال ، قم فناد بالصلاة .

فنادى بها . وكان بعض المشركين يسخر من ذلك .  
فزلت الآية الكريمة . وإذا ناديتهم إلى الصلاة اتخذوها هزواً  
ولعباً ذلك بأنهم قوم لا يعقلون ، ثم استقر النداء ونزلت فيه  
الآية الكريمة . يا أيها الذين آمنوا إذا نودي للصلاة من يوم  
الجمعة ،

وكان يسمع الأذان في المدينة خمس مرات في اليوم يدعو  
للصلاة في أوقاتها ، وكان بلال يرتل الأذان ترتيلاً حسناً ،  
وبصوت جميل .

وما زال الأذان الشرعى يؤذن حتى يومنا هذا ، ولقد  
اعتاد المؤذنون في مصر من أمد بعيد ، تأدية أذنين في النصف  
الآخر من الليل . أحدهما بعد منتصف الليل بقليل ، ويسمى  
( الأول ) ، ويعرف باسم الأول ، والآخر قبيل الفجر ويسمى  
( الثانى ) ، ويعرف باسم الأبد .

وبذلك يوجد في مصر ثلاثة أنواع من الأذان ، —

( ١ ) الأذان الشرعى ( ٢ ) الأذان الأول . الأول ،

( ٣ ) الأذان الثانى . الأبد ،

وللأذان الشرعى صيغة محفوظة ، وهى التى كان يؤذن بها  
بلال وهى :

الله أكبر ، الله أكبر . الله أكبر . الله أكبر — أشهد  
ألا إله إلا الله ، أشهد ألا إله إلا الله — أشهد أن محمداً رسول  
الله . أشهد أن محمداً رسول الله — حى على الصلاة . حى على  
الصلاة — حى على الفلاح . حى على الفلاح — الله أكبر ،  
الله أكبر — لا إله إلا الله ،

وتزاد على هذه الصيغة في أذان الصباح فقط هذه الجملة :  
« الصلاة خير من النوم » ،

ولالأذان . الأول ، صيغة أخرى تزداد على الأذان الشرعى  
بزيادة جملة « الصلاة خير من النوم » ، ثم يردفها بقول ما يأتى :

« لا إله إلا الله ( ثلاثاً ) وحده لا شريك له ، له الحمد  
والشكر ، يحيى ويميت . . . الخ » ، ويستمر المؤذن في الدعاء

وذكر النبى والصلاة عليه . . . وليست له صفة ثابتة بل تختلف  
 باختلاف مؤلفها ، كما أنه ليس له لحن خاص ، بل يترك  
للمؤذن يترنم به كيفما يروق له ويوحى إليه فنه .

ولالأذان « الأبد » صيغة أخرى تختلف عن « الأول » في  
دعواتها وفي ألحانها ، ويبدأ في هذا الأذان قبل بزوغ الفجر  
بساعة وليست له صيغة محفوظة أيضاً .

وليس للصلاة — غير المفروضة — أذان . فلقد جاء في كتاب  
الوجيز في فقه الإمام الشافعى للأمام الفزالى « ولا أذان في  
غير مفروضة ، كصلاة الخسوف والاستسقاء ، وصلاة الجنازة  
والعدين ، بل ينادى لها : الصلاة جامعة .

وللأذان فضل كبير في التخلص من الشيطان ومن شره ،  
فقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم « إذا نودي للصلاة  
دبر الشيطان . . . حتى لا يسمع التآذين ، فإذا قضى النداء  
أقبل . . . إلى نهاية الحديث ،

وله فضل عظيم في حقن الدماء ، فقد كان النبى صلى الله  
عليه وسلم إذا غزا قوما لم يكن يغزوم حتى يصبح وينظر ، فان  
سمع أذانا كف عنهم ، وإن لم يسمع أغار عليهم . ولقد جاء في  
صحيح البخارى عن أنس بن مالك أنه قال « خرجنا إلى خير  
فاتيننا إليهم ليلاً ، فلما أصبح ولم يسمع أذاناً ركب وركبت  
خلف أبى طلحة . وإن قدمى لتمس قدم النبى صلى الله عليه وسلم  
قال : فخرجوا إلينا بمكاتلهم ومساحبهم فلما رأوا النبى صلى الله  
عليه وسلم قالوا محمد والله محمد والخميس ، قال : فلما رآهم رسول  
الله صلى الله عليه وسلم قال : الله أكبر الله أكبر خربت خير  
إننا إذا نزلنا بساحة قوم فساء صباح المنذرين ،

ولما كانت الموسيقى والغناء سلسيلاً تتشربه النفوس ،  
وتستسيغه الحواس ، فيأخذ ما فيها من طرب بمجامع القلوب  
والأسماع وتتأثر بها أيتها تأثر . استعملت الموسيقى قديماً في  
المعابد والكنائس لشدة تأثرها ووقعها في النفوس ، فكانت  
تسمع التراتيل الدينية ملحنة وموقفة أيضاً على آلات الأرغن

ولما كان للغناء أثره ، وللصوت الجميل وقعه في القلوب .  
رؤى من القديم أن يكون المؤذن حسن الصوت جميله ليكون  
أدعى إلى أن يستمع إليه الناس ولا ينفرون من سماعه . ولقد  
جاء في كتاب الوجيز للأمام الغزالي في صيغة المؤذن ما يأتي :  
« ويشترط في المؤذن أن يكون مسلماً عاقلاً ذكراً . فلا يصح  
أذان كافر أو امرأة أو مجنون أو سكران مخبط . ويصح أذان  
الصبي المميز ، وليكن المؤذن صيتاً حسن الصوت ليكون أرق  
لسامعيه .

وجمال الصوت في الأذان يرجح صاحبه ، حتى أن النبي  
صلى الله عليه وسلم رجع أذان بلال على أذان عبد الله بن زيد ،  
والصوت التكريز يزرى بصاحبه ، فلقد سمع عمر بن عبد العزيز  
رجلاً يؤذن بصوت أجش فقال له : « أذن أذاناً سَمِحاً وإلا  
فاعزلنا .

ولليل في سكونه وهدوئه عظمته ، وللؤذن في مأذنته  
جلاله وروعته ، يبعث الصوت بأعذب الألحان وأشجى النغمات  
بأطيب الدعوات والصلوات ، فيحملها النسيم إلى الأسماع ،  
ويردها الفضاء ، فتبعث النشاط في الأبدان ، فتقوى على  
الآيمان ، وتوقن بأن الصلاة خير من النوم ، قهب من رقادها  
وتهرع إلى المساجد تؤدى الفرائض .

وليس أدل على ما للصوت الجميل في الأذان من عظيم الأثر  
في النفوس والحث على التقوى والصلاح والعبادة ، من أن  
نستمع يوماً لأذان « الأوله » بعد منتصف الليل من أعلى  
مآذن المساجد الكبيرة ، فأن ذلك يبعث في نفسك روعة الحق  
وجلال الآيمان .

وللأذان الشرعى لحن مشهور لم يعرف حتى الآن مؤلفه  
ولا أول من غناه بهذا اللحن ، فهذا البون الشاسع في التاريخ  
من أيام الهجرة حتى يومنا هذا ، لا يساعد على وجود أصل  
للحن القديم ، وهل هو ذلك اللحن الحديث المعروف أو غيره  
ولكن يمكننا التكهن بأن هذه الصيغة اللحنية وإن لم تكن هي

بعينها ، فلن تكون صيغة اللحن القديم الذي كان يؤذن به بلال  
بعيدة عنها كل البعد . والمظنون أنها قد تدرجت منه وتشعبت  
من لحنه ، محاذية على روحه وطابعه . وأدخلت عليها بعض  
التحسينات الموسيقية نظراً لتقدم فن الموسيقى . وسأبين في  
مقالى هذا ، عند تحليل لحن وموسيقى الأذان ، كيف أن هذه  
الصيغة اللحنية الحالية ، انحدرت من اللحن القديم ، ولا شك  
أنها محتفظة بالروح القديم .

ومما يؤسف له أن كثيراً من المستشرقين والسائحين الذين  
يزورون مصر والأقطار الشرقية الإسلامية ، يأخذ بلهيم هذا  
الأذان الجميل فيدونونه بالنوتة الموسيقية فلا تظهر فيه الروح  
التي يلقي بها وقد يخرجونه عن أصله . ولقد عثرت في كتاب  
للمستشرق الأنجليزى أدوارد ويليام لين . الذى زار مصر في  
عام ١٨٣٥ على نوتة موسيقية للأذان ، تختلف كثيراً عن الذى  
نسمعه في هذه الأيام ولو أنها لم تفقده طابعه . فتسجيلاً للحن  
الأذان الموجود الآن في مصر ، وحرصاً عليه من التغيرات التي  
يدخلها هؤلاء المستشرقون عليه ، قد تفضل على أحد الأساتذة  
المشهورين الثقات ، فأسمعنى الأذان الشرعى ، فكتبت له النوتة  
الموسيقية الموضحة في آخر هذا المقال

ومما يؤيد تلك النظرية القائلة بأنه من المعقول أن لحن  
الأذان الحالي قد تدرج من لحن قديم بسيط ، أن هذا اللحن  
الذى يسمع في مصر يسير وفقاً لمقام الراست الذى يعتبر السلم  
الطبيعى والأساسى للموسيقى العربية ، واتباع في انتقالات لحنه  
الدرجات السلية البسيطة ، وإن كانت هناك ثمة انتقالات  
أخرى فبثالثة أو بخامسة السهلة الانتقال . وأما عن التغيرات  
التي توجد في لحن جملى « حتى على الصلاة » و « حتى على الفلاح » ،  
الثانيتين ، فإن هي إلا تحليلات موسيقية لا تمت بصلة إلى اللحن  
القديم ، ولكنها أدخلت عليه حديثاً تمشياً مع للتقدم الموسيقى  
والتجديد الغنائى .

وبلاحظ أيضاً أن معظم مقاطع هذا اللحن ، تتركز على

خامسة . أى الثابت للعلم الاساسي . وهذا الثابت هو مقام النواة وهو درجة هامة للحق والراسخ . ويتوقف المقطع الذى يسبق المقطع الآتى . ألا وهو . الله أكبر . الله أكبر . مركزا على مقام السجاء الى من من المقامات الاساسية الهامة فى الموسيقى العربية وفى علم الراسخ أيضا .

ومن هذا نرى أن في سير هذا البحث ، وفي طريقة تلخيصه  
وركوز مقاطعه التي تطهر فيها البساطة بأجلى معانيها ، إلا كبر  
دليل على أنه قديم المؤلف . لاسيما وأن استقامة لحنه ، وخلوه  
من دخول تغييرات لحنية أخرى . شأن الألحان الحديثة لدليل

محمد صلاح الدين  
مدرس الموسيقى بمدرسة الأورمان الأميرية

الحمد لله الذي

برك الله ربك أ لا ال

لا ان ده اش الله لا ال لا ان ده اش

من ان ده اش الله ل سور دا و ع ن ا ده اش

لا من ل ص ع ق ح ل ص ع ق ح

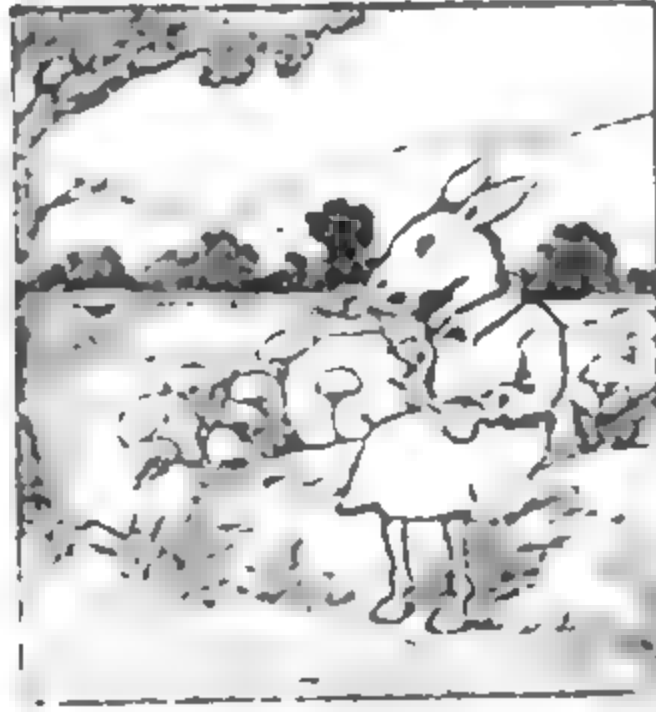
لا ف ل ع ق ح ل ف ل ع ق ح

لا ال

لا ال لا بر الك الله ربك أ

## في أوقات الفراغ

متر لحشرات الغراء هذه المايان ليروحوا بها عن أصعب في أوقات فراغهم ولبحذروا بها طفة أسانهم واستعدادهم للموت .



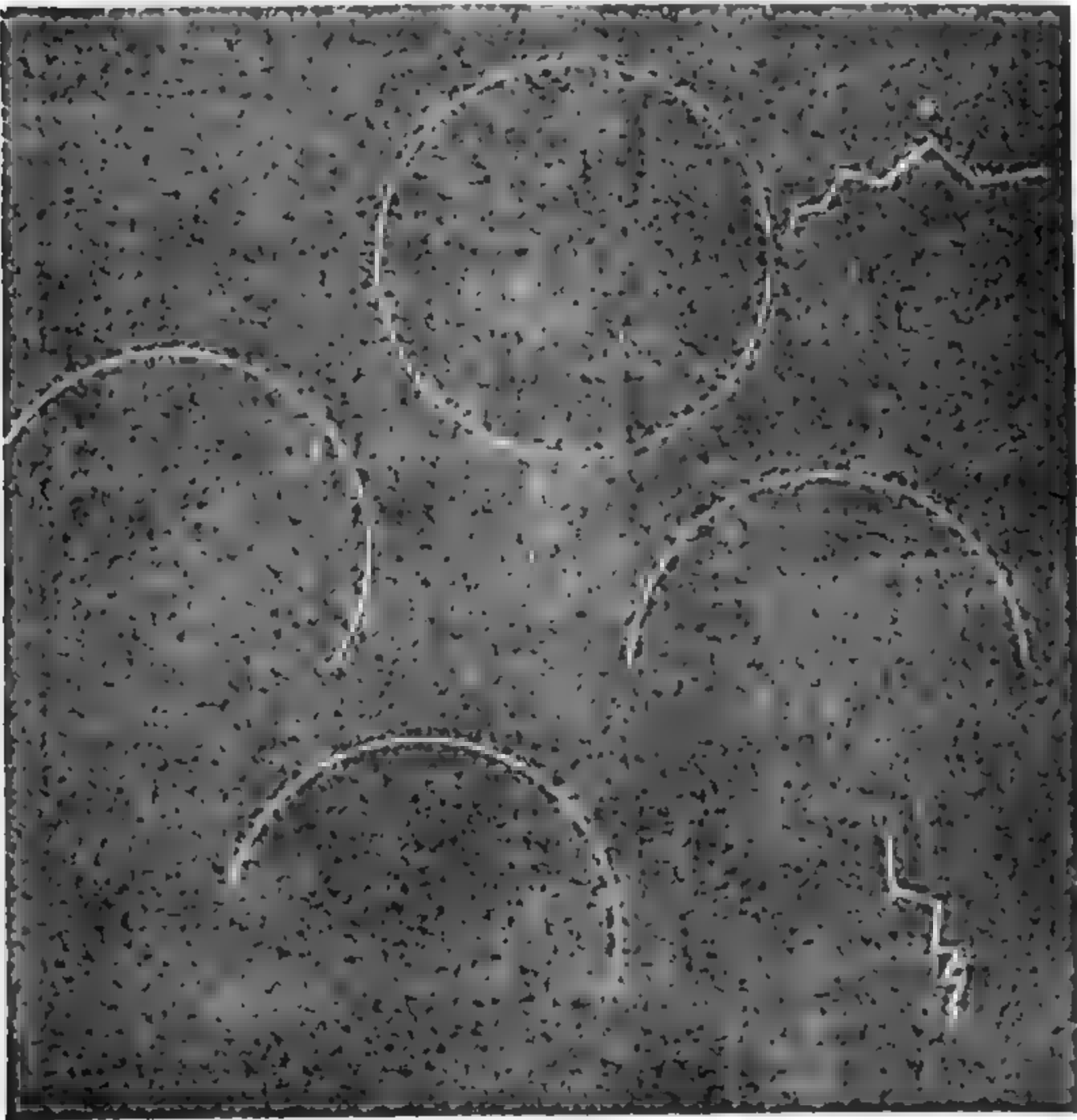
حار فالتقطها بقمه وظل ينفخ فيها نفثاً  
تخيله عزفاً، والموسيقى ينصت إليه دهشاً .  
فأين الموسيقى في هذه الصورة ؟

### ١ أين العازف ؟

خرج أحد الموسيقيين يترقب ومعه  
صغارته لجلس في أحد المنزهات يعزف  
بصغارته ثم ألقى بها على الحصرة صر بها

٢

حاول تكوين  
آلة موسيقية  
من البازرة  
والخطوط  
المتعرجة الميئة  
في هذا الشكل  
رسمها على  
ورق حارسي  
وما يكون هذه  
الآلة ؟





## مبادئ الموسيقى النظرية

### الدرس الثالث عشر

الطبيعي الذي أساسه نغمة دو ، والذي يعتبر أنموذجا لباقي  
السلام الكبيرة ، فإن ترتيب نغماته يكون كما يأتي :



## السلام الكبيرة

شرحنا في الدرس السابق نوعي السلام الموسيقية ، القوى  
، الدياتوني ، والملون ، الكروماتي ،  
والسلام الكبيرة من النوع القوى ، وهي عبارة عن مراتب  
سلبية تشمل على خمس مسافات كبيرة ، بردات ، ومسافتين  
صغيرتين ، عربيتين ، يراعى أن ترتب على وضع خاص ، بأن  
تقع المسافتان الصغيرتان - أولاهما بين الدرجة الثالثة والرابعة  
وثانيتهما بين الدرجة السابعة والثامنة .

ولما كانت المرتبة ( الديوان ) تشمل على ١٢ نغمة ذوات  
نصف بعد كامل ، عربية ، فمن الممكن أن تكون كل نغمة منها  
أساسا يبنى عليه سلم كبير ، على النقط الذي صورناه في سلم دو  
الكبير . وقد سبق لنا ، في الدرس الحادي عشر ، أن يينا سلما  
كبيرا أساسه نغمة صول فاتضح من تركيبه ، بعد أن أجرى  
على أبعاده الترتيب اللازم توافره في أبعاد السلام الكبيرة ،  
أنه لا بد من رفع الدرجة السابعة فيه بمقدار نصف بعد كامل  
أي يتحتم وضع علامة رفع ، ديز ، قبل هذا البعد ( وهو نغمة  
فا وتعرف حينئذ بالحساس )

وإذن يكون ترتيب نغمات سلم صول الكبير كما يأتي :



ولتوضيح ترتيب أبعاد السلم الكبير نرسم له بالرسم  
الآتي ، يقرأ من اليسار إلى اليمين وفاق قواعد النوتة ،

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	بيان الدرجات
١	١	١	٢	١	١	١	٢	بيان الأبعاد

ويلاحظ أن القوس الموضوع بين الدرجتين الثالثة  
والرابعة والقوس الموضوع بين الدرجتين السابعة والثامنة يدل  
كلاهما على مسافة صغيرة وهي نصف البعد الكامل ، عربية ،  
وإذا طبقنا هذا القانون على سلم دو الكبير ، وهو السلم

ومن هذا يتبين أن كل فا ، في سلم صول الكبير ، يجب أن  
تسبقها علامة رفع ، ديز ، ، وهذه العلامة في هذه الحالة إشارة  
تحويل أساسي أو تكويني .  
وتفاديا لتكرار تدوين علامات التحويل التكويني قبل كل  
نغمة محاولة في أثناء سير القطع اصطلاح على أن تكتب هذه

العلامات على يمين المفتاح، مع مراعاة ترتيبها ترتيباً خاصاً  
سيبين فيما بعد. وهذا الاصطلاح الكتابي يسمى « دليل المقام  
أو الأرماتورية ».

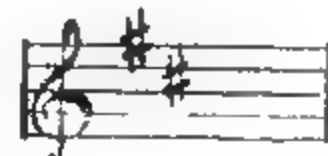
وإذن فإن دليل مقام صول



يكتب هكذا :

وإذا ألفنا، على الأسلوب المتقدم، سلماً كبيراً أساسه  
نغمة ري ( التي هي خامسة نغمة صول المذكور سلباً آنفاً )  
فإن ترتيب أبعاده يكون كما يأتي :

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨



ويكتب دليل هذا المقام هكذا :

ويتضح من هذا الترتيب أنه قد دخل على نغمات

هذا السلم علامتان من علامات الرفع « الديز » — وهما  
فاديوز « دو ديز » التي هي حساس هذا السلم « المقام » .

وإذا سرنا على هذا النحو في تركيب

سلام كبيرة على كل من الاثني عشرة نغمة  
( عربية ) التي يؤلف منها الديوان الموسيقى  
وراعينا أن نسير في ذلك وفاق دائرة  
الخامسات ( الموضحة في الشكل المجاور ) يظهر  
لنا أن كل سلم كبير يستعمل علامات الرفع  
« الديز » التي استعملها السلم الذي قبله مضافاً

إليها علامة جديدة لحساس هذا السلم

وعلى هذه القاعدة يستعمل في تركيب سلم لا الكبير

( ونغمة لا هي الخامسة لنغمة ري ) ثلاث علامات من علامات

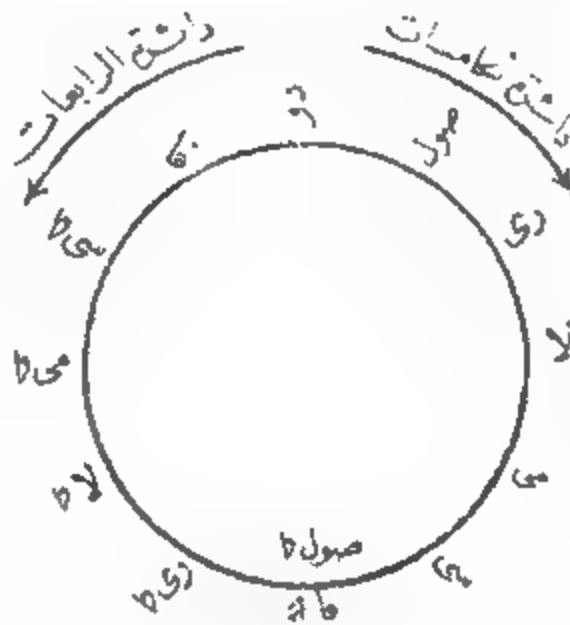
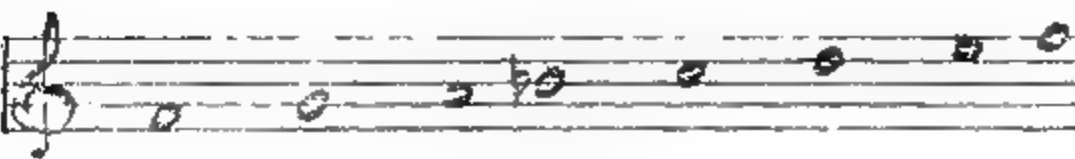
الرفع « الديز » هي فاديوز « دو ديز » السابق دخولها في سلم  
ري الكبير الذي يسبق سلم لا الكبير « مضافاً إليها صول ديز  
التي هي حساس المقام الجديد ».

وعلى هذا القياس يستعمل في تركيب سلم مي الكبير أربع  
علامات من علامات الرفع « الديز » ، وفي سلم سي الكبير خمس منها،  
وفي سلم فاديوز الكبير ست منها، وفي سلم دو ديز الكبير سبع منها  
ويكتفى عادة بهذا القدر من علامات الرفع « الديز » ،

وإذا جعلنا انتقالنا في تأليف السلام الكبيرة على الاثني عشرة  
نغمة « عربية » المؤلف منها السلم الموسيقى تبعاً لدائرة الرابعات  
« أنظر الشكل المتقدم » ، فأنا نستعمل علامات الخفض  
« اليمول » بدلا من علامات الرفع « الديز » .

فإذا ابتدأنا، مثلاً ، من نغمة فا ( التي هي رابعة  
دو ) ورتبنا عليها سلماً كبيراً وجب إدخال إحدى علامات  
الخفض « اليمول » قبل الدرجة الرابعة ، وتسمى هذه الدرجة  
« تحت الثابت » ، ويان أبعاد هذا السلم كما يأتي :

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨



ويكتب دليل  
هذا المقام هكذا :

فإذا ألفنا، بهذه الطريقة ، سلماً كبيراً  
أساسه نغمة سي يمول التي هي رابعة نغمة فا

وجب إدخال علامتين من علامات الخفض  
« اليمول » ، أولاهما سي يمول والثانية مي يمول التي  
« تحت الثابت » ، للمقام الجديد . ويان أبعاد هذا



السلم كما يأتي :

لترتيب النغمات في دائرة الاربعات فأتنا نجد أن كل مقام كبير يستعمل علامات الحفض ، اليمول ، التي استعملها السلم الذي قلة مضافا إليها علامة جديدة تحت الثابت في هذا السلم .



ويكتفى عادة بسبع علامات من علامات الحفض ، اليمول . وإذن فيمكن تلخيص دلائل السلاسل الكبيرة ، المقامات الكبيرة ، المستعمل فيها علامات التحويل التكويني ، من علامات الرفع ، الدييز ، والحفض ، اليمول ، فيما يلي :

ويكتب دليل هذا المقام هكذا :



وهكذا إذا استمررنا في تركيب المقامات الكبيرة تبعاً

اسم المقام	علامات التحويل	دليل المقام
دو الكبير	خالي	
فا	١ يمول	
سي يمول	٢	
مي	٣	
لا	٤	
ري	٥	
صول	٦	
دو	٧	

اسم المقام	علامات التحويل	دليل المقام
دو الكبير	خالي	
صول	١ دييز	
ري	٢	
لا	٣	
مي	٤	
سي	٥	
فا دييز	٦	
دو	٧	



# الأنشيد

## النشوة للحكاه

نظم الأستاذ أحمد رامى

نَحْنُ سُكَّانُ الْخَلَاءِ	نَحْنُ عُشَّاقُ الْفَضَاءِ
صَحَّوْنَا	مَعَ الطُّيُورِ فِي السَّحَرِ
نَوْمُنَا	عَلَى الرِّمَالِ وَالصَّخْرِ
بَيْتُنَا	فِي آيِ رُكْرِ تَبْتِنِيهِ
قُوَّتُنَا	مِنْ آيِ أَرْضِ نَجْتِنِيهِ
أَمْنَا الشَّمْسُ الَّتِي فِيهَا الْبَقَاءُ	نَجْتَلِيهَا فِي صَبَاحٍ وَمَسَاءٍ
وَأَخُونَا الْبَدْرُ رَيَّانُ الضِّيَاءِ	يَمْلَأُ الدُّنْيَا بَهَاءً وَسَكَنَاءَ
هَهُنَا	مَسْخُ الْأَمَلِ
هَهُنَا	مَسْرَحُ الْعَمَلِ
يَشْرُقُ النُّورُ فَصُحُوبًا كَرِينًا	وَنُحْيِيهِ فَمَضَى عَا مِلِينًا *
فَإِذَا اللَّيْلُ طَوَّانَا	طَابَ فِي اللَّيْلِ سُرَانَا *
فَرَطَابَتْ نَفْسُ مَنْ أَسْدَى لِحْجَلِ	أَوْ هَدَى النَّاسَ إِلَى قَصْدِ السَّبِيلِ

\* يكرر كل بيت ووضعت هذه العلامه في آخره



# الموسيقى وقراءتها

نلقينا من كثير من حضرات الأفاضل قراء « الموسيقى » أسئلة في نواح شتى من  
الموسيقى يسرنا أن نجيب عليها ناعاً قدر ما نطعمه صفحات المجلة

١ - دراسة العود

سؤالان من - حضرتي محمد حسني عبد العزيز أفندي  
بالجامعة المصرية ونجيب خليل أودى بالأمكنندرية عن الكتب  
العربية المعينة على دراسة العود

١ - المؤلفات العربية في دراسة العود قليلة ، منها : نعمة  
المعزود في تعليم العود ، البرحوم زاكر بك ، و . نيل الأرب  
في موسيقى الأفرح والعرب ، للأستاذ أحمد أمين الديك أفندي  
المنصر بمجاس إدارة المعهد الملكي للموسيقى العربية ، وكتاب  
« الموسيقى الشرقي » للأستاذ كامل الخليلي المدرس بالمعهد  
الملكي للموسيقى العربية وغير ذلك من المصنفات التي تشير  
عرضاً إلى تركيب العود وطريقة استعماله ، والممكن الاطلاع  
عليه بالمجموعة الموسيقية بدار الكتب . وجميع هذه الكتب  
حالية من الترميمات الخاصة بالعزف

٢ - دراسة الموسيقى بالمراصة

سؤالان من حضرتي محمود الحاج أودى وحنا الرومي  
أفندي بحيمه

— نشك في نجاح دراسة الموسيقى بالمراصة نجاحاً يؤدي  
إلى الغرض المنشود من تعلمها لأنها بجميع الفنون تحتاج إلى  
مدرس مجيد يحثك يوحى إلى تلميذه بروح فنه ويطبع فيه عن

كتب مؤلفات الموسيقى ووسائل النجاح فيها التي توافق مراجع  
الطالب لأن الأمزجة والاستعداد الفنى كما لا يخفى يتفاوت

٣ - مؤلفات الموسيقية العربية

سؤال من حضرة محمود لطفي عبد الحميد أفندي طالب ثانوي  
١ - تأخذ الألحان اسم مقامها إن كانت تمر بالنغمات الأصلية  
وإن اختلفت في نغمة واحدة فتأخذ اسم هذه النغمة . وإن  
اختلفت في نغمتين تأخذ اسم الأولى مضافة إلى الثانية . وإن  
صوّرت على غير المقام الأصلي عرفت باصاقتها لاسم المقام  
الجديد معرقاً أو مجروراً ، بعلی ، ( وقد سبق ذكر ذلك في  
أبحاث المقامات بالمجلة )

ب - تسمية الألحان بأسماء البلاد غير موجود إلا في  
الدواوين اليونانية القديمة ، وأما تسمية الحجاز والنهوند  
والكردي فتراجع إلى أن الألحان تمر بهذه النغمات

ج - لم يترك الأقدمون للمحدثين منفذاً جديداً للألحان  
المقامات ، لأنهم استعملوا طرقاً في تكوينها تكاد تكون استهوائية  
( كالتبادل والتوافق في الرياضة ) فليس هناك مجال لمبتدع فيها  
د - أما النغمات التي منها أصل تسمية الألحان ، فذكرنا  
منشأها في العدد الأول من المجلة في « بحث المقامات » ،  
فارجع إليه .

# وداد

وإذن فتكون  
«وداد أم كلثوم»  
ليس لنا أن نبقى  
الحوادث . فتنبأ بما  
لا يعلمه إلا هي .  
وزملاؤها العاملون ،  
إنما فضل «وداد» في  
هذه العجالة ، أن  
هيأت لنا فرصة  
التحدث عن الرجل  
الذي وقف همته ،  
وحيلته ، وقدرته على  
نفع بلاده ، وخدمة  
أبنائها .

طلعت حرب ،  
نخر الاقتصاد وسياسة  
المال .



فنانة الشرق الآنسة أم كلثوم

ليست مغنية  
طربت في غنائها للناس  
فأردنا أن نتقدمها حمداً  
أو ذمما  
وليست كذلك  
مصدراً لو ددت أن  
أفعل كذا وكذا ، أى  
تمنيت فعله  
وإنما هي اسم  
تخبرته فنانة الشرق  
الآنسة أم كلثوم لبطلة  
شريطها السينمائي ،  
تجربى عليها حوادثه ،  
وتدور مفاجآته .  
وما يدرينا ، لعل  
الفنانة العظيمة تخبرته  
ليكون بينها وبين  
التمثيل الخيال لحة

رجل يحب بلاده وتجه  
وبطيعها فتطيعه الأشياء  
هداه إخلاصه لوطنه ، إلى التفكير في إنشاء شركة مصر

«وداد» أو لعلها أرادت ، على أرجح الظن ، أن تمثل وداد  
شطراً من حياة الفنانة الحافلة بألوان العبقرية والنبوغ ،

للممثل والسينما. وشيد لها استديو، آية في الإبداع والاتقان والكمال، أراد به أن يكنى بلاده مؤونة الاتكال على غيرها من البلاد، ولا تكون عولا عليها وهي جادة ناهضة.

أتاحت لنا ووداد مشاهدة هذا الاستديو، فإذا ما به يضارع أكبر المراسم التي شاهدناها في أوروبا، إن لم يشوها ويفق عليها لأنه أنشئ على أجد طراز. وأحدث ما أنتجته العقول للأخراج أحسن الله إلى رجال الشركة بقدر ما أحسنوا إلى بلادهم.

لا يزال الفنانون من أبناء مصر، كلما اقتضتهم فنونهم مسيرة الرقي الفني، يلجأون إلى بلاد الغرب يتلصسون فيها وسائل الارتقاء حتى أنشأت الشركة هذا الاستديو، فسد الفقر، وأغنى من النقص وهذه ووداد. بدأت بها الأنسة أم كلثوم، وأعد لها الاستديو أرقى ما استطاع من وسائل الإخراج، وسيرى الناس فيها عجا، هنالك يهتفون جذلين مستبشرين بعظمة خدام الوطن المتفانين في النهوض به، العاملين على مجده، الساهرين على رفعة بدأ الاستوديو عمله «بوداد أم كلثوم» وهي بداية سبق في علم الله لها التوفيق والنجاح، وحسب ووداد أن تمثلها صدأحة الوادي وعريته، ومطربة الشرق ومحبوبته

وهل بنا حاجة إلى الأشادة بذكر المطربة الممثلة، وقد سجل التاريخ اسمها في صفحات الخالدين؟ كلا، فهي، بما خصها الله به من المواهب، كريمة السمعة، ذائعة الصيت إنما الذي ينبغي أن يتساءل الناس عنه، مغامرتها في الحياة التمثيلية، وأثرها فيها وفي المجتمع، وما يترتب على هذا الأثر من العوامل الباعثة على التشجيع أو التثييط.

أما نحن فلا نتردد في أن عبقرية أم كلثوم التي ضمنت لها العلاء والرفعة، والمواهب التي فضلت بها أندادها ونظراها، ستكفل لها السيادة أيضا في حياتها التمثيلية.

ومن رأينا، أن الأنسة لا تقصر جهودها على التمثيل السينمائي، بل تخصص بعض هذه الجهود للأوبرا المسرحية المدعمة على الأسس الفنية الصحيحة، وهنالك تحيي فنا أمانته الجود في مصر، وتكون بذلك قد أدت لبلادها خدمة تكسبها الحمد، وتخلد لها المجد.

## الإذاعة اللاسلكية في المدارس

قررت وزارة المعارف تنظيم إذاعات لاسلكية خاصة بالمدارس الابتدائية والثانوية وما في مرتبتهما رغبة في توسيع نطاق الثقافة التعليمية والتثقيفية بين المتعلمين.

ومن بين ما تناوله هذه الإذاعات اللاسلكية إذاعات في الموسيقى والأناشيد والمقطوعات الروائية والتمثيلية.

وقد تألفت لجان لتنظيم الإذاعة في المواد المختلفة التي ستتناولها، وقد اجتمعت اللجنة الخاصة بالتثقيف الموسيقي وبحث نواحيه ثم عرضت نتيجة بحثها على اللجنة العامة

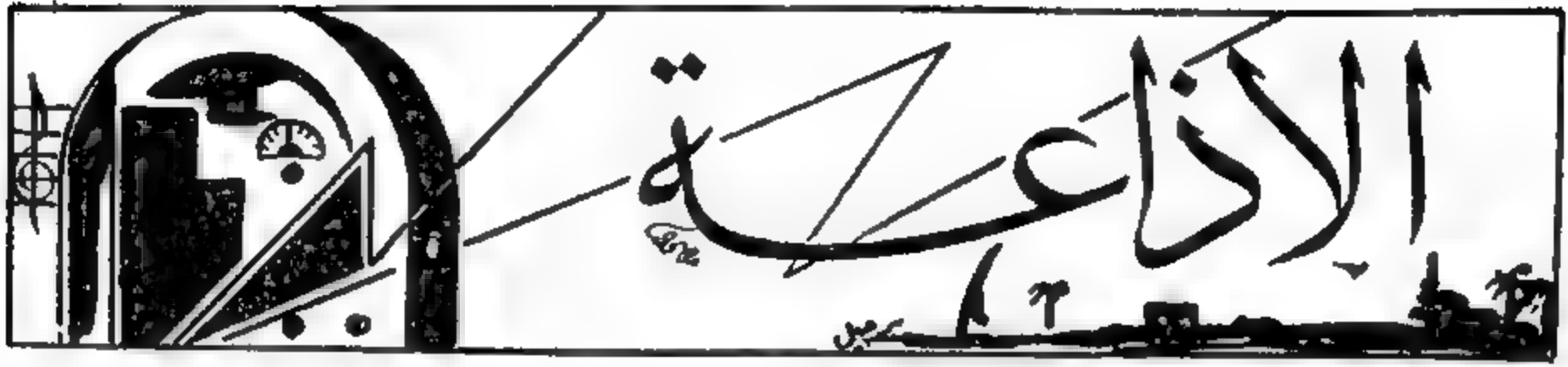
فقررت مبدئيا أن تخصص إذاعة للموسيقى والتمثيل مرة في كل شهر للمدارس الثانوية

أما في المدارس الابتدائية فقد تقرر أن تخصص إذاعة للأناشيد مرة في كل شهر على أن تسبق الموسيقى كل إذاعة في مادة أخرى خمس دقائق لمزوعات يمهدها لترويح أذهان المستمعين للإذاعة.

## قواعد الموسيقى وتاريخ مشاهيرها تأليف

### محموطة

يطلب من جميع المحلات الموسيقية



## لِلْبَاقِدِ الْفَنَى

### زكريا في المحطة المحترمة

زكريا أحد ملحن له إنتاج فني يغبط عليه . وموسيقى يتلبذ عليه كثير من المطربين والمطربات ، فيمدحهم بالأدوار والمنولوجات ، ويزودهم بالطقاتيق والقصائد يتغنون بها هنا وهناك .

ولقد غانا في مساء الأحد ٣ الجاري ، ولكن ليس في المحطة الكبرى ، التي يغنى فيها تلاميذه وتلميذاته ، بل في المحطة الإضافية التي أثبت في « الموسيقى » مرضها ، وشخصت داءها ووصفت دواءها ، ولقد مضى على ذلك نحو شهر ، كنت أعتقد بعد مروره أن المريضة قد من الله عليها بالشفاء ومنحها نعمة العافية لولا أني رأيتها الليلة ، واحسرتها ، وقد اشتدت عليها الحمى ، وارتفعت حرارتها ارتفاعا مروعاً ، حتى بلغت الاختضار وأسلبت الروح . أو تعلم على يد من ؟ وبحضور من ؟ على يد زكريا وبحضور زكريا . فكان هو الليلة - وأأسفاه - ضحيتها أو هي ضحيته ، اسمعوا - رعاكم الله - هاأنذا أحدثكم بما جرى

بدأت وصلته كما تبدأ جميع الوصلات فكانت التقاسيم والبشرف والموشح . وما أن استهل الأستاذ زكريا غناؤه بموال ، من قدم السبت لقي الحد قدومه ، الذي أحسن انتقامه ، وما كاد يغنى غير مطلعته حتى اضطربت المحطة ووهنت أعصابها فصرخت صرختين متواليتين وقف بعد ذلك نبضها وأسلبت بذلك روحها ، فتوقفت الإذاعة وفسد معنى

الموال ، وغاب أمل زكريا الذي قدم ، السبت ، ولكنه مع الأسف لم يجد أحدا . ولقد والله أشفقت عليه ، كيف أن وصلته الليلة تصاب في صميمها ، وتموت في مهدها ، ويتر موالها فتعطل إذاعتها مأسوفا عليها من جميع المستمعين . وما الحيلة وقد وكل بالأستاذ إلى المحطة الصغيرة المريضة التي تموت وتحيا في كل يوم غير مرة .

فيا أولى الأمر في المحطة . إن دافعي الضرائب يلتمسون اتباع سياسة أخرى تهض على بذل المال بسخاء ليس فقط في تنظيم برامج الإذاعة وتوزيعها والتجديد فيها ، بل بتحسين قوة المحطات وتدعيمها بما يكفل عدم تكرار مأساة زكريا .

### جرجس سعد والنأي

من خير من أنجبهم للموسيقى العربية الكنيسة القبطية الارثوذكسية . نشأ عريفاً ، فيها يشدو بأغانها ، ويرتل ألحانها ولكنه اعتزل أخيراً عمله فيها وخرج إلى حيث عكف على نايه يودعه نفثات صدره فيخلب لب مستمعيه بعزفه الموفق الحنون . والنأي كما نعرف أقدم آلة موسيقية للنفخ عرفها التاريخ وهي الآن خير ما يتحلّى به ، التخت ، المصري . هواته قليلون ، ومحترفوه عديدون ، لذا فانك لا تسمعه إلا في التخت الحافل والحفل الكبير

وجرجس نسمعه مع الأستاذ صالح عبد الحى في كل إذاعاته

وقتا قصيرا ، دقائق معدودة . وبالرغم من ذلك فانه يهرأذائنا  
بساحر شذوه فى التقاسيم ، فيقتحم النغمات بنايه : وينزو مختلف  
المقامات بينانه ، وينتقل بك على أفنانها ، ولا يلبث أن يخرج  
من حيث أتى ، وهو بين هذا وذاك يداعب تقرب الناي بأصابعه  
الدقيقة فتسمع الطرب والفن فى كرم وفى سخاء ، وهو إذا  
وصل بعزفه مع الفرقة إلى البشارف والسماقيات والموشحات  
والادوار فانك تكاد لاتبين نايه وسط هذه الموسيقى ، فهو  
لايزامل الآلات فى كل عزفها إنما تراه لا يظهر بنايه فى أغلب  
الوصلات إلا ما يختاره من المقامات واللزمات التى يهوى أن  
يدعها بوحى هذا الغاب المثقب .

وبعد : فإذا كان هذا ناي جرجس ، وفن جرجس . فلماذا  
لانسعه من المحطة فى فاصل يؤديه وحده بعيدا عن قيود برنامج  
التخت ولبالى التخت ، كما نسمع كأننا منفردا وقانونا منفردا ؟  
لاشك أنها فرصة للرجل كى يتنفس فيها أمام الميكروفون فى  
خير تكلف ويتوفر إلى نايه فيسمعنا ما لا يتسنى لنا أن نسمعه  
منه وسط جلبة التخت وشغله .

### حتى « الامتيازات » فى الراديو

ما كان لى أن أتمشى بالحديث إلى ذكر « الامتيازات »  
ونحن هنا كما سبق أن قلنا مرارا مقيدون فى نقد الموسيقى  
والأذاعة وما يتصل بهما من شئون ، لولا أن محطة الأذاعة  
جرتنا إليه جراً .

ولقد ترددنا فى إثارة هذا الموضوع ، بادى الرأى ، حتى  
إذا فاض الاناء اضطررنا إليه اضطراراً .

نعم « الامتيازات » فى محطة الأذاعة ، والامتيازات معمول  
بها فى كل إذاعة ولسنا والله نقدر قصر وقت إذاعة الأخبار  
الخارجية باللغة العربية التى لا تستغرق أكثر من دقيقتين ،  
والسخاء الذى تحف فيه المستمعين « باللغة الانجليزية » التى

تستغرق فى الغالب بين عشر دقائق وخمس عشرة دقيقة ولا  
تقد أجور المذيعين وارتفاعها للأجانب وقتها للوطنيين فليس  
هذا موضوعنا الآن وإنما الذى نلاحظه أن كثيراً ما تتعدى  
الأذاعة الافرنجية على الأذاعة العربية . فتنب منها الزمان والمكان  
فتسمع الأذاعة الافرنجية فى المحطة الكبرى وتسمع الأذاعة  
العربية من المحطة الصغرى المريضة . كنا نقبل هذا إذا ما حصل  
مرة فى كل أسبوع أعنى يوم الأحد يوم العطلة عند إخواننا  
الأجانب . أما ان يتكرر ذلك فى غير أيام الاحاد فهذا مانستكره  
من المحطة أشد إستنكار .

إذ قد سمعنا فى مساء الخميس ٧ الجارى البرنامج العربى من  
المحطة الصغرى التى ضج الجمهور منها بالشكوى وغنى لنا فيها  
المغنون والموسيقيون على اختلافهم وغير ذلك سمعناه منها على  
مضض فى « ليلة الجمعة » التى يجب أن يعنى بأحيائها باعتبار أن اليوم  
الذى يليها يوم العطلة الرسمى الاسبوعى وأن الأقبال على سماع  
الراديو فى هذه الليلة يزيد على غيرها . لذا كان يجب على المحطة  
أن تراعى شعور المصريين فلا تكيل للناس بكيلين .

### يحيى اللبايدى ويوسف حسنى

شبابان فلسطينيان نزحاً إلى مصر واشتغلا بمسارحها  
وصالاتها ، واختلفا إلى إلقاء منولوجاتهما الظريفة هنا وهناك إلى  
أن أوصلتها شهرتهما إلى محطة الأذاعة فتعاقدوا وأذاعا فنا لا  
استحسان الجمهور نيلاً سريعاً يغبطان عليه .

سمعنا يوسف مساء ٦ الجارى فألقي علينا عدة منولوجات  
لا تمكن من تفضيل بعضها على بعض فكلها تطلق الأيدى  
بالتصفيق . إذا كان قد فاتك أن تسمع تلك الأذاعة فهأنذا  
أخصها اليك ولك أن تحكم على الموضوع والاسلوب والالخان

« ١ » منولوج : هات يا الله هات هات مافى حد يقول خد

كل الناس بتقول هات



## حفلة تركية

يعد نكرانا للجميل غمطنا فضل الموسيقى التركية على موسيقانا، إذ كانت ولا تزال الثروة الفنية الزاخرة بالبشارف والسماعيات، والمورد العذب الذي يغترف منه كل المشتغلين بالموسيقى الشرقية، لذلك كان لزاما علينا أن نرحب بالحفلات التركية والأذاعات التركية والموسيقى التركية.

أعدت لنا المحطة في مساء الخميس ٧ الجاري برنامجا تركيا قصيرا غنت فيه الآنسة نادية أراكسى وصلة من مقام «حجاز» بدأت بتقاسيم قانون من «كيجام جلايان» كانت كلها طرب وشجو وبشرف «حجاز سالم بك» أدى بنجاح ثم غنت بعد ذلك الآنسة: «صيزلايان قلى صلاح الدين بك»

ثم قطعة أخرى «يلعلم نه بريوسه فى يسارى عاصم بك انقره قوشمه سى» من مقام حجاز كار

وسمعا بعد ذلك تقاسيم عود امتازت «بالزخم» القوى والقفلات التركية المشهورة ثم غنت لنا أيضا «بارده كره رك أيتدم يارينك نورس بك»

وكان أن سمعنا بعد ذلك بعض التقاسيم على «الكان» على نوع من «الجب» كان جميلا حقا وبالجملة فقد كانت الوصلة ليس فيها ما نأخذه على القائمين بها إلا ارتفاع صوت الآلات على صوت الآنسة وهو كثيرا ما يقع فيه بعض الفرق، وما عدا ذلك فكل شيء فى الحفلة نال إعجابنا خصوصا صوت الآنسة نادية فقد كان سليما شجيا

## ليلة نصف شعبان والراديو

ولماذا لا تقوم محطة الأذاعة بما يدل على أنها شاركت المسلمين فى هذه الليلة المباركة التى يفرق فيها كل أمر حكيم ويبرم؟  
نم قد شاحت أن تشترك بنصيب فى إحيائها فأنت بفضيلة الشيخ محمد الصنى وقت صلاة المغرب يتلو لنا القرآن الكريم بصوته الرخيم

المعنى رائع فالرجل يشكو كثرة الطلب ونقص الأيراد وما يصاب به أغلب الناس من عدم الموازنة بين الأيراد والمصروف وهو يعدد تنوع الطلبات وكثرة الدائنين وهو نقد اقتصادى له معناه فى كل منزل. وهو مصاغ فى لحن مقام «راست» ملحن بشكل يدعو إلى الثناء لامتزاجه بمعناه قلباً وقالباً.

٢٠ «منولوج» روتى روتى «يهيب فيه اللبايدى بالناس أن يعملوا ويكدوا ويثابروا، وفيه دعوة جريئة لترك الهم واعتزال التفكير فيه، فضلا عما يجب على المرء أن يتخذ عدته لدرء غوائل الزمن. ولحنه من مقام «نهاوند» يغلب فيه الحركة والنشاط.

٣٠ «منولوج» صغرها بتصغر، قصرها بتقصير، تخنها بتخن، ومشيا بتمشى، كبرها بتكبر.

يحمل هذا المنولوج معنى كبيرا يكفى أن تلتسه فى هذه الكلمات السابقة التى يتكون منها مطلعه فضلا عما يحويه من النصح والأرشاد فى عدم التحدث بسير الناس حيث لا بد ألا يهتم المرء إلا بشئونه. كل ذلك تجده فى لحن سهل جميل من مقام راست

٤٠ «منولوج» حط فى الخرج، وهو يدعو فى تودة الى أن كثيرا من الأشياء ليس لها قيمة فى الوقت الحاضر فجدير بها أن توضع فى الخرج حقيقة وضرب لذلك أمثلة عديدة أهمها أن يوضع «الزعل» أولا فى «الخرج» ولعله بذلك يعبر عما تدعو اليه إحدى الروايات التمثيلية المشهورة «احزموا همومكم واللحن من مقام «راست» منسق مع المعنى أروع تنسيق

فهذه المنولوجات الناجحة التى يلقها يوسف حسنى هى من وضع يحيى اللبايدى ومن تلحينه، فالمواضيع عالية فى الاجتماعيات والاقتصاديات والأدب وما يزيد فى نجاحها القاؤها باللهجة السورية المحبوبة التى تعطى لها لونا خاصا لا تجده فى منولوجاتنا فلهما الشكر ولهما الثناء



وقت أن كنا جلوساً لتأدية الدعاء ، وجاء بعدهم القراء فضيلة الشيخ محمد رفعت يرتل بعض آيات الذكر بعد صلاة العشاء ، فبسطت آياته على القلوب والأفئدة وحملها صوته الفريد الممتع في جو هذه الأدعية قالت عند سامعيه كل روعة وجلال . وما انتهى فضيلته من التلاوة حتى قدم لنا المذيع الآنسة ، ليلى مراد ، حيث قد شامت القدرة أن يصادف غناؤها هذه الليلة الموسمية المقدسة . فقد غنتنا وصلة من مقام « راسي » غنت فيها دور « ياما الفؤاد في غرامك » من تلحين شيخ الملحنين الاستاذ داود حسنى ثم طقطوقة « حيت وشفت كثير وقليل » تأليف الاستاذ زكريا . وحفاً فقد حققت الآنسة بهذه الإذاعة ماسبق أن تنبأناه لها من نجاح وتوفيق يشهد بذلك مرونة صوتها وتمكنها من تأدية المقامات والسيطرة على النغمات وكذا المجهود المشكور الذى تبذله لأرضاء موسيقييها وجمهورها والاستاذ والدها .

اماد الله هذا العام على الأمة المحمدية بالخير العظيم

## كشك الموسيقى

ورحم الله كشك الموسيقى بحديقة الأزبكية ، ورحم الله الهيئات التى كانت تحج إليه ، وتجتمع عنده ، لتنظيم صفوفها وتهيئة شئونها ، ورحم الله زما ما كان فيه كشك الموسيقى ، مكان الاجتماعات ، ومصدر الاحتجاجات ، ومطلب الحقوق والواجبات ، وجمع الراسين في الدرجات ، المادين بضرورة عقد الملاحق وإعادة الامتحانات .

تاقت نفسى لزيارة كشك الموسيقى هذا في يوم تعزف فيه الموسيقى لأشهد ما يجرى هناك عن كذب . فتوجهت بعد ظهر يوم الجمعة الماضى إلى حديقة الأزبكية حيث كانت تعزف موسيقى مدرسة البوليس برنابجاً حافلاً ، وصحبت إليها نجلى الذى ملّ معى الاستماع إلى الراديو فذهبنا إلى هناك وما أن قربنا من الحديقة حتى كدنا نجزم ألا موسيقى هناك لعدم ثبوت أى دليل على ذلك . فالحديقة خاوية لا أثر للناس فيها فقلت لصغيرى أخشى أن أكون قد كذبت عليك إذ يظهر أن الموسيقى غائبة ، وإن الحديقة اليوم لا تستقبل أحداً من هوايتها . كنا قد وصلنا تجاه أحد أبوابها فسلنا أحد الحراس عن الموسيقى فقيل لنا إنها موجودة . دخلنا وجلنا في ممراتها ولم نصادف فيها أحداً إلى أن وصلنا إلى « كشك الموسيقى » . وهناك وجدت

الموسيقى تبدأ العزف وقد انتشر حولها بعض الخدم والأطفال . هالتي ما رأيت من قلة النظارة والمستمعين قلة تدعو إلى التساؤل والحيرة ، ولكنى لم ألبث أن زعمت أن هذه الظاهرة علّتها أن الوقت مبكر ، ولا بد أن يشتد الزحام بعد ساعة . مرت الساعة وزادت . والموسيقى تعزف والأطفال فرحون يرقصون هنا وهناك ولكن العدد لم يزد والجمع لم يكتمل .

فأين رواد الحديقة عصر الجمعة الذين كانت تزدحم بهم ؟ وأين طوائف الطلاب الذين كانت تمنح بهم ؟ وأين طلائع العائلات التى كانت تنتشر فيها ؟ وأين فئات الموظفين الذين كانوا يتسابقون وأصدقاؤهم إليها ؟ وأين وأين ؟ إذا كان الراديو ، قد أشبعهم سمعاً وعزفاً ، وملاً وقت فراغهم فلزموا البيوت أو المشارب واعتزلوا الحدائق بموسيقاها الجميلة وطبيعتها الخلابة . فيجب ألا ينفصوا عن الحدائق واجتلاء محاسنها وسماع موسيقاها التى تتحارب أصدائها بين النضون والأفنان حيث الطبيعة زاهرة ، فلا نعود نرى هذه الحديقة بمظهرها القاتم الكئيب . وما يقال عن حديقة الأزبكية يقال عن حديقة الحيوان وحديقة الأسماك وماشا كلها . أيها الناس لا تحرموا أنفسكم وأولادكم من ارتياد الحدائق العامة وسماع موسيقاها وإلا فوتم عليكم وعليهم واجبا من أقدس الواجبات

## تلاميذ المعهد

يحدو بى إلى التحدث عن تلاميذ المعهد ما فكرت فيه وأنا جالس إلى مكتبي الليلة فقد عرضت أسماء المطربين والمطربات الذين يذيعون في محطات الإذاعة المصرية فإذا بى أجد أغلب هؤلاء ممن درسوا في المعهد ونالوا فيه ثقافتهم أو تلمذوا على أساتذته . وسواء أكان هذا أم ذاك فإن المعهد ليغتنب إذ يعمل لإخراج فئة من الناس يحملون لواء الفن على ضوء العلم والعرفان ويسعى جهده لأعدادهم إعداداً خاصاً يجعل لنا من كواهلهم رواسى فنية لأجيال القادمة . وأحسب أن أبناء المعهد جد عالمين أنه مهما يبلغ اتصالحهم بالمعهد أو بأساتذته فإن « الناقد الفنى » لا يرحم منهم أحداً إن أخطأ أو حاد ، ولا يغفل محسناً نجح أو أجاد

# برنامج الإذاعة الموسيقية من السبت ١٦ نوفمبر لغاية السبت ٣٠ منه

السبت ١٦ نوفمبر سنة ١٩٣٥

مساء : نجيب رزق الله وفرقة  
الآنسة حياة محمد

الأحد ١٧ منه

صباحا : فرقة موسيقى بلوك خفر بوليس مصر  
مساء : الشيخ علي الحارث

الاثنين ١٨ منه

صباحا : فاضل شوا  
مساء : السيد نادره  
ابراهيم حموده

الثلاثاء ١٩ منه

مساء : رياض السنباطي

الأربعاء ٢٠ منه

صباحا : رباعي العقاد  
مساء : فاضل شوا

صالح عبد الحى

منولوجات فكاهية - يحيى اللبايدى ويوسف حنى

الخميس ٢١ منه

صباحا : فاضل شوا

مساء : عبد الغنى السيد

الآنسة ناديا أراكسى ، أغاني تركية ،

الجمعة ٢٢ منه

صباحا : حسن درويش بيانو منفرد

ظهراً : أوركستر الشجاعى

مساء : حسن الملوانى

السبت ٢٣ منه

مساء : محمد صادق

الأحد ٢٤ منه

صباحا : سيد مصطفى وكورس

مساء : احمد عبد القادر

الاثنين ٢٥ منه

صباحا : كان منفرد ، فاضل شوا

مساء : الآنسة ليلي مراد

الثلاثاء ٢٦ منه

صباحا : سامى شوا ، كان ،

مساء : الآنسة سعاد زكى

رياض السنباطي ، عود منفرد ،

الأربعاء ٢٧ منه

صباحا : رباعي العقاد

مساء : صالح عبد الحى

منولوجات فكاهية ، يحيى اللبايدى ويوسف حنى

الخميس ٢٨ منه

صباحا : كورس الكحلوى

مساء : الآنسة خيرية يوسف

مساء : محمد بدوى ومحمد الصبان ، فرقة موسيقى اليد المصرية

الجمعة ٢٩ منه

ظهراً : أوركستر الشجاعى

مساء : السيدة آمال

ابراهيم عثمان

السبت ٣٠ منه

مساء : حسن سلامة

حياة محمد



## موزار

MOZART

١٣

غير سابق معرفة ، فلما لقيه أكرمه ووعدته أن يبذل جهده في خدمته ومساعدته ، وهذا يوسف سوتفلز ، صديق القيصر وأمينه المخلص ، يتلقى موزار بأبلغ تحية وأكرم إجلال ، فهل كان ذلك كله مصادقة وعفوا ؟

كان موزار لا يزال يحمل في جيبه بطاقة سوتفلز ، كبير أمناء القصر . وطالما كان يخرجها ليقرأ ما عليها من الألقاب التي يتمتع بها الرجل في خدمة مولاه ، فخطر له أنه لا بد من أن يرسل لوالده تلك البطاقة في سالسبورج ليعلم الوالد أن ابنه ليس مستهترا عريسا يهوى البطالة ويقتل وقته في أحضان الفتيات ، بل يقضى ساعاته مع أكابر رجال الدولة في أنبل المجتمعات ، لعل والده يقطع عنه سيل الانتقاد الذي يغمره به يوما بعد يوم .

في ضحى أحد الأيام الأخيرة من الشهر تلقى موزار كتابا من السيد إركو يدعوه فيه لمقابلته في تمام الساعة الثانية عشرة للتحدث إليه في أحد الشئون ، فلما فُض الرسالة ووقف عليها قال للرسول

.. وأخيراً وصلت .. لقد انقضى زمن طويل ، قل لسيدك إنى سأكون عنده في الوقت المحدد .

طال انتظار الفنان لقبول المطران استقالته ، فلما انقضى الأسبوع ، حار في تفسير هذا الأبطاء ، وتعليل أسبابه . ثم هو لم يقترب طوال تلك المدة من قصر المطران ، بل تهيأت له الفرصة لتلبية الدعوات التي وصلته ، فزار مرتين السيد روزنبرج مدير التياترو الألماني ، وأسمعه قطعته الأوبرا « ايدومينو » وهي أوبرا إيطالية لحنها موزار ، ومثلت بمونيخ فالت حظاً من الإعجاب والاستحسان معدوم النظير ، ولقد أعادق عليه المدير المدح والثناء ، وشمله بالولاء والاحترام . هذا المدير صديق حميم للقيصر ، إذن أفلا تدل هاتان المقابلتان على ما ينتظر موزار من المستقبل المزدهر ؟ ما من شك في أن المدير كان يبلغ جلالته أخبار كل مقابلة . ومن أهم الظواهر في ذلك الوقت أن ظهر بغتة صديقان من خاصة أصدقاء القيصر ، واهتما اهتماماً شديداً بفن موزار ، أليس ذلك مبعثاً للتفاؤل .

وظاهرة أخرى أدعى إلى البشر والارتياح ، تلك أن فانسوتين مدير مكتبة البلاط الفيماوى دعا موزار لزيارته ، على

انصرف الرسول فأسرع موزار إلى كونستانس ودخل عليها المطبخ فتلفته باسمته مستبشرة وقالت :

- أخيرا ستصبح حرا ، وافرحا ، وافرحا

- استقبلي الفرح هونا ما ، لا يزال الأمر مُعَلَّقًا ... ماذا تصنعين ؟

- أجهز غداك ، فصّف الطماطم في المصفاة

- لا بأس ، هات .

- خذ أولا الفوطة والبسها فاني لا أطيق أن توسخ هذا الفراك ، الجليل

- سأخلع هذا الفراك عاجلا ، يا عزيزتي

\*\*\*

وما أن اقترب الظهر حتى أسرع موزار إلى أركو ، فاستقبله باللفظ كل اللطف ، والرفقة غاية الرفقة ، ورجاه في أدب واحتشام أن يجلس ثم قال له :

- موزار ! كيف حالك يا صاحبي ؟ أرجو قبل كل شيء أن يتسع صدرك للحديث فلا تجعل للهباج إلى نفسك سيلا - أنا هادى - يا سيدى ما دامت المسألة ستنتهى بسلام .. ذلك كل أمل وفيه كل سرورى .

أخرج أركو من جيبه الاستقالة وقدمها إلى موزار مشفوعة بمصاريف الانتقال

- ما هذا ؟ إذا كان كل شيء قد انتهى ، فامعنى هذه النقود ؟

- يا عزيزى موزار ، يؤلمنى أن أتدخل في هذه المسألة ، قابل أنجل باور وناول له هذه الأشياء فإذا انتهى الأمر فاني سأسترد النقود .

ملك الذعر موزار فتخلج بصره في السيد أركو ثم صاح ، في حنق وغيظ

- أية فعلة أتيت ؟ ألم تقدم الاستقالة إلى المطران ؟

- كلا .

- لماذا ؟

- لأن في صيغتها لونا من الكبرياء كان يجب أن تتحاشاه ، لو أنى رفعت استقالتك على أسلوبها لطردنى المطران ، فإذا آيت أن تغير أسلوبها فسدوا إلى أنجل باور لأنه أقل حساسية منى - أيها السيد ! هذه الاستقالة يجب أن تجرى بحراها الطبيعى - طبعا ، ولا ريب ، ما دمت مصمما على ترك الخدمة

- يجب أن يجرى الأمر وفاق المتبع ، فما أريد منة ولا إحسانا ، ولا أبغى تفضلا من أنجل باور . سأغير صيغة الاستقالة وأنظر ما يكون بعدها

ثم موزار أن يخرج فاستوقفه أركو واستحلفه أن يستقيل من الاستقالة ، ويعجل بالسفر إلى سالسبورج ، فقال موزار : - وما يفيد ذلك اليوم إذا كان لا بد أن أستقيل بعد أيام ؟ إن المرتب الذى أتقاضاه لا ينهض بقدرى ولا خدمتى - كيف ؟

- أجل ، لا أستطيع أن أعيش هادى البال مطمئنا ، ما لم أتقاضى مرتبا يكفل راحتى ويصون حياتى ، ويستوفى مطالب الحياة فأتفرغ إلى قى والابتكار فيه ، فأذا أقنعنى المطران بهذا المرتب فاني على استعداد أن أسافر اليوم

- موزار ، يا حبيبي ، ثق أننا لا نستطيع أن نفرط فيك . وأعتقد أن المطران يرحب بالتحدث إليه في هذا الموضوع ، واعلم يا صديقى - همسا فيما بيننا - أن المطران يقدرك قدرك ، ويعتمد على نبوغك في فنك ، وإن كان يتظاهر بغير ذلك

- سبحان الله ! لعل آية اعتماده على جهده في تشويه سمعتى وخفض ذكرى ، ولكن كن على يقين أنه إنما يسئ إلى نفسه فإن نبلاء فينا ، على بكرة أبيهم ، يمتقونه ، ويعدون قسياسا يهلك بين الكبرياء والغرور

- أنت قاس في حكمك ، يا موزار ، شديد الوطأة على ..

- ثق ، يا سيدى ، أن هذا الرجل لا يستحق أن تفكر فيه

- دع هذا ، يا صديقي ، واستمع إلى ... إن والدك كتب إلى يشتكي منك  
- لا بأس ، ثم ماذا ؟

- صدقتي يا موزار ، أن القوم هنا يغترون بك ، فهم يخصونك ، بادیء الرأي ، بالثناء والتبجيل ، ثم لا يلبثون أن يقتضوك شيئاً جديداً

- وهذا هو الذي أسمى إليه ، أطلب قوماً يقتضوني كل يوم فناً جديداً . هنا مزار العبقريّة ومجنّى النبوغ ، على أنى أريحك أيضاً من هذا الخاطر ، فلن أديم الإقامة في فينا ، وأعرف كيف أنتقل بمجهودي ... إني يا سيدي رجل إذا أحسّمت معاملته كان خبر رجل في الوجود

- لهذا يعدّك المطران مغروراً  
- للمطران ظنه وتخمينه ، أما أنا فلا أحتمل بعد اليوم مهانة ولا تحقيراً

- ولكن أما رأيت أن واجبي يقتضيني أحياناً أن أتقاضى عن كلمات خبيثة وعبارات قاسية ؟  
- بلى رأيت ، ولكنك تعلم علة تحملك السوء والأذى ، وأنا أعلم سبب عدم احتمالي ...

ثم هز أكتافه وخرج دون أن يلتفت إلى محدثه ، فتملكه الغضب وكادت تلهب عيناه شراً وقال :

- أيها الولد الوقع ، سأؤدبك إذا التقيت بك مرة أخرى  
ولقد قصد إلى حجرة المطران يضع بين يديه مدار الحديث ويفصل الموقف . ولقد تذرّع السيد أركو بالنظم والتقاليد المقررة في السراى ليتمطّل موزار ويحول بينه وبين ترك الخدمة فلم يفلح لأن تصلب موزار أفسد عليه كل تدبير ومحاولة ، وإذن فلا بد من المطاولة ورفض تقديم الاستقالة للمطران بمعاذير مرتجلة ، ظاهرها حق وباطنها تلفيق

ظلت هذه الحال إلى شهر يونيه ، غير فيها موزار صيفه

استقالته ثلاث مرات ، وحاول مقابلة المطران خمس مرات فأخفق ، وما لبث أن ذاع في المدينة أن المطران قرر العودة إلى سالسبورج ، وهذا الخبر أكده كليهاير إلى موزار

في صباح يوم بديع من أيام يونيه برح موزار منزله ، وما كاد يخطو عتبة الباب حتى واجه كليهاير الذي بادره بالتحية والقول :

- سلام الله يا موزار ، كنت قادماً إليك ، ولقد أرحتني ، على الأقل ، من ارتقاء السلالم  
- أسعد الله صباح سيدي البارون ، ماذا جدّ حتى يتكلف السيد هذه المشقة ؟

- سنسافر غداً ، نحن جميعاً ، فهل سترافقنا في هذا السفر ؟  
- كلا ، ولو أعطيت ملك الدنيا ، هنا سأقيم ، وهنا أحيى وهنا أموت ... ولكن ماذا طرأ حتى تقرر السفر بفترة ؟  
- الله وحده يعلم ، لقد أصاب الرجل ممس ، ولعلك أعرف

به منى  
- أعرفه جيداً ، ولكن ماذا تم في مسألتي ؟  
- موزار ، لا تلتنى ، إن مسألتك لا تزال معلقة ... لم تنته  
- لم تنته ؟ ونى . ونى !!

- إنما جئت لأودعك شخصياً فأنت عزيز علىّ ، وربما جاء إليك أركو

- لماذا ؟ ليرد إلى الاستقالة ، على ما أظن ؟  
- هاهي ذى استقالتك ، خذها

فصاح موزار منفضاً ورمى بالورقة إلى الأرض وقال :  
- يا سيدي البارون ، أى شيء يوصف به هذا العمل ؟ أطلب الاستقالة من زمن بعيد فلا يفصل فيها ، ثم ترد إلى في يوم السفر بالذات ؟ ألاستتار معنى أقسى وأشد من هذا ؟

- أحسبهم ، يا موزار ، يمثلون دوراً خفياً يغيب عن تفصيله لأنهم لا يطلعونني على أعمالهم جميعاً

- أنا على يقين من ذلك يا سيدى البارون ، فأنت رجل شريف كل الشرف

- وكرجل شريف ، يا موزار ، أهنتك على موقفك وثنائك ورجولتك وحديد عزمك على البقاء هنا ، وأتمنى لك السعادة كل السعادة فى حياتك المقبلة وأيامك المزهرة وثق بانى كنت ولا أزال وسأظل وفياً لك مخلصاً أميناً

- لك شكرى تنطق به مشاعرى وحواسى ياسيدى البارون ، ولكن أرشدنى بحكمتك ماذا أصنع إذا سافر المطران ولم أتل منه رداً ؟

- أكتب طلباً جديداً يتضمن محاولتك منذ أربعة أسابيع أن يفصل فى استقالتك فيماطلونك بدون سبب وجيه ، وناول هذا الطالب الجديد المطران يدأيد

- من لى بذلك ؟ ثم إنه يطردنى - وما يضيرك طردك ؟ إنه إن فعل هذا تكون قد حصلت على الاستقالة وهو ما تسعى إليه

- لكنى أريد موافقة كتابية ، يا سيدى البارون - قد يوافق كتابياً ما دامت الأسباب معقولة ، غير أنى أنصح إليك بالأسراع فان الوقت ضيق وليس فيه متسع - أعمل بارشادك مرتاحاً ، يا سيدى البارون

ثم تعاقب الرجلان وقتلاً بعضهما بعضاً ، وعاد موزار إلى بيته فكتب استقالته من جديد ، وقرأها على كونستانس وقال :

- ماذا ترين فيها يا عزيزتى ، أهى أيضاً شديدة اللهجة ؟

- كلا ، لا تطلب الاستقالات فى رقاع من الحرير فرح موزار وأسرع إلى شارع سنجر حيث اعزم أن يقابل المطران فى حجرته التى لا يدخلها شئ من رحمة الله ، وهناك قابله ، فى البهو ، السيد أركو الذى بادره القول فى لطف ومودة مصطنعة :

- كنت على يقين ، يا سيد موزار ، من تشريفك ولو مرة قبل سفرنا

- لقد صدق يقينك ، وما أنذا أود أن أقدم استقالتى نهائياً - أصبح أنك مصمم على ترك الخدمة ؟ - كل التصميم ، وليس لأحد أن يحول بينى وبين رغبتى - المطران لا يريد أن يقبلك

- يجب أن يقبل استقالتى . سأقتحم الباب عليه - ليس فى قدرتى أن أتحمّل مسئولية ذلك ، فلا أسمح لأحد أن يضايقه بدون علم سابق

- إذن أبلغه أتى أطلب المقابلة وقل له إننى أصر عليها - أمر المطران ألا يقابل أحداً قبل السفر ، ولا أستطيع ، من أجلك أن أخالف الأمر

- هذا آخر يوم أيها السيد ومحال أن أتنظر أكثر من ذلك ولا بد من حصولى على موافقة المطران على الاستقالة قبل رحيله

- لن تحصل عليها - من الذى يمنعنى ذلك ؟ - أما ..

- أنت ؟ وما شأنك أنت إذا أردت أما أن أستقيل ؟ أفسح الطريق من فضلك

- موزار ، أقصر ، واحبس لسانك فقد تحملتك كثيراً - ما أطيب قلبك أيها السيد النيل !!

- أنا مشفق على عائلتك التى ستجلب عليها الشقاء بمحاقتك - علم الله ما هذه بفتك ، أيها السيد الرحيم إن أمر أسرتى عالق بى ولا شأن لك فيه

وغضب السيد أركو حتى خرج عما ينبغى لمثله من الحلم والوقار ، وقال :

- ألا تخجل من وقاحتك ؟ يجب أن تحافظ على الاحترام

المفروض ؛ وأن تعرف للناس مكاتهم ، من أنت ، وما مكانك ؟  
- أنا موزار ، يا سيدى ، وأنت السيد أركو ، ولك وحدك  
أن تبين الفرق بين الرجلين

- يا لله ! ولد سافل

- ولد ! أقول ولد ؟ أيها السيد ، لا لوم عليك فانك خادم  
أمين تعلت من سيدك السفاهة وسوء الأدب ، حسبنا هذا ،  
واعلم انه لا بد من مقابلة سيدك ولو اقتحمت عليه معقله  
ثم تركه موزار واتخذ طريقه إلى غرفة المطران ، فنهض  
أركو ولحق به ، وأمسكه من ياقة سترته وقال :  
- إلى أين ؟

- دعنى ... إلى المطران ، إلهك وإله أمثالك العجزة  
المثواكلين

- مستحيل أن تقدم استقالتك ، أفاهم أنت ؟

- أنا حر فيما أفعل ، ولا بد أن أنال طلبتى

هنالك جذبه أركو إلى الباب الموصل للخارج ورفس  
موزار بقدمه فألقاه على الأرض وأغلق الباب وهو يصخب :  
- هذه استقالتك أيها الولد الوقح المنبوذ

نهض موزار من سقطته وهم أن يرد للرجل رفته ، ولكن  
الباب كان قد أغلق واحتسأط به بعض الخدم فخالوا بينه وبين  
بلوغ غرضه ، وهنالك صاح وهو كالمحموم يتخبط من الحمى :  
- سارد إليك رفتهك ، أيها الكلب القدر ، ولو كنت فى

برج مشيد

وأسرع إلى بيته وارتمى فى فراشه ينتحب ويذرف الدموع  
عويلا ... لم تسأله كونستانس خبره ، فان حاله أفصحت عما  
هو فيه ، وقد علمت أن شيئاً هائلا لم يكن فى الحسبان قد وقع  
وأصابه أذاه ، فأسرعت وأسعفته بشراب التمر هندی ليقوى  
القلب ، وجلست إلى جانبه تدلك يده حتى هدأت أعصابه  
وانتظمت أنفاسه وغلبه النوم فنام ، ولما اطمأنت من انتظام  
دقات القلب والتنفس تركته هادئا وقامت حتى لا يزعجه فى

نومه قلقاً أو اضطراب . تركته وقلبا يكاد ينفطر ، فلما أقبل  
الظهر ، حاولت أن توقظه ، فى لطف ولين ، قبل أن تعود بقية  
أفراد الاسرة ، فاقتربت من سريره وهو نائم يتسم فى أحلامه ،  
فاتتجت فى نفسها تقول :

- مسكين ، يا موزار ، ما أطيب قلبك ، وأرق عواطفك ،  
"خلق" كالزهر منتشر الأريج فأنح العبير

ثم انحنت عليه فى حنان حتى لمست شفتاها شفتيه ، فاستيقظ  
من حرّ أنفاسها وضما إلى صدره ، وهى تحاول التخلص ،  
ويقول :

- كلا يا كونستانس ، لا تبعدى ، فأنت كل ما أملك من  
نعيم الدنيا

- موزار ! أرجوك ...

- كونستانس ، أنت التى تفضلت فمحتينى القيلة الأولى ،  
فيجب أن أبادلك الاعتراف بالجميل

\*\*\*

لم يكن من طبع موزار أن يميل إلى الشغب والمشاحنة  
والنضال ، فقد خلق طيب القلب مَرِحاً متساهلا ينسى الآساءة  
ولا يحقد على مسيئه . وكان حَيِّياً يذيه الخجل ، ولولا ما  
لقيه من المعاضدة والتشجيع فى فينا لظل حياته أسيراً للمطران  
يرقل فى أغلاله وقيوده

تفتحت عينا موزار ، بعد إكبار نبلاء فينا له ، فلبس الحرية  
وصمد للمطران يذيقه النصبة فى تعنت وصلف ، ذلك أن النبلاء  
رفعوه إلى مصافهم ، فأيقن أنه يستطيع أن يلجأ إلى فنه وحده  
فيعيش سعيدا مرموقا

ولقد امتلات نفس موزار بعظمة الفن ، وأدرك أن  
أركو لم يكن إلا خادما وضيع النفس دنى الشئشنة يكسوه  
ثوب نيل يشف عما تحته من الحفارة والدنس ... هذا الأركو  
رفسه ، فكان كالبهائم أو أخس خَلْقاً ، وإذن فلا بد أن يعرف  
نبلاء فينا إلى أية هوة من الحضيض ينحدر بلاط سالسبورج ،

فأنهى الخبر إلى النيلة تون فوعده أن تطلع القيصر على ما أصابه وهو بطمه يكره المطران ولا يطيق ذكره . ولقد واست النيلة تون موزار حتى سحرته بعذوبة ألفاظها ، وسلسيل حديثها . ونصحت له ألا يدع للغيظ سيلا إلى نفسه الطاهرة وسيأتي يوم ينتقم فيه من المطران وخادمه بوسائل أشرف وأشد وأنكى من رفسة القدم . طهارة القلب هي أشرف ما يقرب الإنسان من النبيل ، أما القسوة والغلاظة الوحشية فمن مميزات الحقر الأراذل ما أشرقت شمس اليوم الثاني حتى كانت رفسة الرجل شائعة في فينا ، تلوكها الألسن بالنقد المر على المطران ورئيس تشريفات بلاطه ، وتصايح الناس بمقت المطران حتى أرغم على السفر دون أن يودع أحدا . ولقد شيعته أكبر صحف ذلك العهد فيرديار يوم ، بسوط من العذاب والمرارة ، فلم يصل إلى سالسبورج إلا وقد ذاع فيها أمره ، واشتهرت همجته ووحشيته ، وذاع ذلك في جميع أنحاء الدنيا

ولقد خشي المطران ، إن هو أصاب والد موزار بسوء ، أن ينتقم له القيصر ويشدد عليه ، وهذا أخوف ما يخافه ، فلا يود أن يشتبك مع القيصر في خلاف تكون الغلبة فيه محققة للقيصر لذلك ظل ينسب الخطأ لرئيس تشريفاته أركو ، ويرجع عليه باللام والتأنيب ليضلل القيصر ، وقد كان في ذلك واهما ، فان القيصر يعلم الحقيقة فلا سبل إلى تضليله

كان موزار ، بعد أن رحل المطران ورجاله الأراذل ، أن يكتب لوالده ، وأن يصارحه الحق ويضع بين يديه نصابه ويتبين بعد ذلك رأيه . فكتب :

« والدى ، يا أعز الآباء وأبرهم بولذك

كنت طمأننت نفسي أن أعيش إلى جانبك مهما حنول المرتب الذى أتقاضاه ، ولكن ما لاقيته من المهانة والازدراء وعدم التقدير والاحتقار ، كل أولئك بغضنى في عيشة الخنوع والمذلة .. أحيت حفلة للمطران نالت إعجاب الناس جميعاً ، نيلهم وحقيهم كبيرهم وصغيرهم ، فكنت أؤمل ، على الأقل ، أن يحاملنى بكلمة

شكر أو إعجاب ، بعد أن تناقل الناس الحديث عنها بالثناء والتعجيد ، أو يكفينى شره . ولكنه جازانى شر الجزاء ، فكال لى التأنيب والتوبيخ ، كأنما كان يخاطب كافراً من أبناء الأزقة والدروب ، وصاح فى وجهى « أغرب عنى أيها القذر ، سأجد كثيراً غيرك يخلصون فى خدمتى » . أهانتى المطران مرتين ، ولكنى لم أجعل لهاتين الإهاتين تأثيراً فى عملى ، بل ضاعفت جهدى ، وزدت فى نشاطى ، فلم يزد ذلك إلا غلاظة وعسفاً ، وأهانتى للمرة الثالثة ، فنيست ورفعت إليه استقالتى ، فحال دون إبلاغها إليه أركو رئيس تشريفاته ، ذلك الرجل الوضع الذى لم يتعفف أن يرفسنى بقدمه ، وسأتهز الفرصة لأرد الإهانة لصاحبها

والمعنى الظاهر من هذا كله أن البلاط السالسبورجى فى غنى عنى وعن خدمتى ، وثق يا والدى أنتى لم أرتكب إلماً ، أو أقترف عملاً يتألم له ضميرى . أو توبخنى عليه نفسى ، ولذلك فأنا سعيد لأن أحمل مسؤولية عملى

إنك ، يا أبى . أحسنت إلى جد الأحسان ، فقد هذبت نفسى ، ونميت عقلى ، وغذيت مداركى ، ورعيت مواهبى ، فجعلتنى إنساناً يسبح بحمدك ما عاش . أقبل يدك وأعاقق شقيقتى ، وأقف نفسى على خدمتك ، وأقضى فى حبك ، وأظل دائماً ولدك المطيع ،

فولفجانخ أماديوس موزار

\*\*\*

اهتم نبلاء فينا ، وفى مقدمتهم النيلة تون بمواساة موزار ، وإدخال السرور على نفسه ، ومعاوته فى نسيان ما أصابه من عنت بلاط سالسبورج حتى نسى أو كاد ، لولا رسائل أبيه إليه وكلها لا تشف عن ثقة بما يرويه الولد لأبيه من الحوادث ، فكان يتوجع لذلك ولا يعرف له سبباً ، غير أنه كان على يقين من أن هناك رجلاً يرسل أباه ويموه عليه الحقائق ، وقد اتجه ظنه إلى جلافسكى ، أحد أصدقاء صباه ، ذلك بأنه ما قابله مرة إلا ابتعد عنه

« يتبع »





نرى العقد في ثغره محكما  
وتكملة الحسن ايضاحها  
ومشورد معي غدا أجرا  
وبعت رشادي بغي الهوى

يرينا الصبح من الجوهر  
روينا من وجهه الأنهر  
على آس عارضه الأخضر  
لأجلك يا طلعة المشتري

مسابقه موسیقیت - جوائز ثمینت

بالعدد القادم من مجلة « الموسيقى »

موضح استنکار ضرر بیست و شش  
توضیح از استاد شیخ در ردیه المری

۵۲  
 ۴۲  
 ۳۲  
 ۲۲  
 ۱۲  
 ۱۱  
 ۱۰  
 ۹  
 ۸  
 ۷  
 ۶  
 ۵  
 ۴  
 ۳  
 ۲  
 ۱

ری ن

ج ان کی ن

یا ن

ن کا ک خ

ری ن

ن کا ک خ

ری ن

ن کا ک خ

ری ن

ن کا ک خ

M  
A  
I  
S  
O  
N

# مَحَلَاتُ بُورْنَاخ

تأسست سنة ١٨٩٧  
سجل تجاري رقم ١٢٧

بناح ابراهيم باشا رقم ٢٠ بمصر  
تليفون ٤٢٤٦٦

متجر وورشه صناعة وتصليح وتجديد كافة انواع آلات الموسيقى وأدواتها  
متعهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

20, Rue Ibrahim Pacha Le Caire  
Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

## المبيع بالتقسيط

التعاون

شعار محلاتنا

الذي لا يزال متبعا

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع



بأقساط

شهرية

لا تتجاوز

جنيها وربع

unique est le saint esprit,  
et le louent tous les peuples  
Car sa miséricorde est puissante  
sur nous  
et sa justice, à Dieu  
Il sera à jamais,  
à jamais, Dieu  
dans les cieux à jamais  
et à jamais et toujours. Amen

5.

A. a) [Chant des garçons.]  
Hoyé (4 fois.)  
La croix, la croix, ô,  
puisse-t-il bien apparaître, hoyé,  
Saint Jean, hoyé,  
puisse-t-il bien revenir, hoyé.  
Courage, frères, hoyé —  
invitons-nous à manger et à

boire, hoyé  
Courage, grandes personnes,  
hoyé  
mangeant le mil blanc, hoyé.  
Courage, enfants, hoyé,  
les fèves pointent, hoyé  
Courage, bergers, hoyé,  
les fèves cossent, hoyé  
Hoyé, hoysasa.

b) [Chant des filles.]

Saint Jean.  
à jamais roi,  
Jean arrive,  
il éclaire la place de l'assemblée.  
Froufrou, dites froufrou,  
mon froufrou froufrou,  
Faisons frou, faisons houp,  
ô filles, faisons frou.

[Chant de l'épiphanie.]

Celle qui est descendue, la

manne, celle qui est descendue  
à Jérusalem, qui est descendue  
du ciel il est descendu  
d'une Vierge il est né,  
ce qu'il a pu il a été.

R. [Rogation.]

Je demanderai, je prierai,  
à ma mère je demanderai.  
Je demanderai moi-même, je  
prierai moi-même,  
à ma mère je demanderai moi-  
même.

Dans la cruche, dans la cruche  
si elle apporte de l'hydromel,  
moi, ah, de l'eau je dirais.  
Dans le pot, dans le pot si  
elle apporte de l'hydromel  
moi, ah, de l'eau je dirais.  
Marie, Marie Marie,  
Marie qui éclaire l'obscurité.

# بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط

اتصلوا

والأمان الموفور

والثقة الوطيدة

التخفيض المحسوس

استفيدوا

خابروا قسم التقسيط رأساً بمركز البنك الرئيسي بالقاهرة وفروعه بالاقاليم

وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

sion au tam-tam. Relative aux constructions de Lalibéla en Abyssinie.

4.

No 554 Fragment de la liturgie de la messe en gheez. Morceau de récitation vocale entièrement en broderies et en ornements. Le début seul est déclamé à très haute voix ; la seconde partie va s'alanguissant pour se terminer pp. (Chanté par Agagnahou Engeda.)

5.

Nos 294 et 295 Le chanteur des qeniés, Abba Jérôme, a enregistré deux chants populaires de style profane, généralement exécutés par des voix de femmes et d'enfants. Ils sont l'un et l'autre en langue Tigrigna. Le premier (A), pour célébrer le Jour de l'an, l'extrêmement joyeux et alerte, avec une seconde partie pour l'Épiphanie d'où sont bannies les onomatopées du début (hoyé hoyé hoyé puis à la fin de A — hoysasa, hoysasa).

Le second chant (B) est une invocation pour obtenir la pluie et se termine comme nous l'avons remarqué plus haut à la manière de nombreux chants arabes, par ce hululement particulier des chants de joie.

## Traductions

Par MARCEL COHEN

1.

a) Père du monde, pour nous tu as préparé dans la maison l'agape  
dans la mesure où tu es riche, toi, sans défaut ni interruption, et par la venue du fils plein de beauté et de grâce nous avons participé avec ton fils et sommes devenus une seule chair.

b) [Sorte de plaisanterie sur la doctrine : c'est la trahison de Judas qui déclenche finalement réalisation de la mission rédemptrice.]

Adam et Eve n'ont enfants personne comme Judas leur fils

lorsqu'il a livré un agneau en leur faveur

car par Judas est revenu leur héritage qui était dans la main de l'Autre

hallélouya (ter)

cependant que nous disons : nous ne serons pas privés du mariage du fils de la Vierge (bien!)

„O Seigneur, que sont nombreux ceux qui me tourmentent.“ [Fragment d'hymne ou psaume du rituel]

A. Un rabbi a adoré à minuit le Rabbi.

Est-ce qu'un doigt n'est pas plus grand qu'un autre doigt?

Un Rabbi a adoré à minuit le

Rabbi.

Jeu sur les deux sens de Rabbi rabbin et le Seigneur]

B. Elle lui a dit, la femme, lit de paralytique décrépité :

„Paralytique mon fils, comme je t'ai porté, porte-moi!

Elle lui a dit, la femme, lit de paralytique décrépité

La femme vieillie est soutenue par le fils qu'elle a porté ; le paralytique guéri emporte le lit sur lequel il était porté.]

A la fin de chaque partie ( A

et B ) trois mots parlés ( du rituel? ) : „des gens du peuple dépourvus de justice“ ; puis après A : „qu'on le récite“.

3.

[Qenié du type wazième exécution à la manière solennelle et compliquée dite Sefas; Sujet demi-profane : éloge des célèbres églises monolithes de Lalibéla en Abyssinie, comparées au temple de Salomon.]

Salomon Lalibéla de la foi, de Rachel, qui êtes nés dans la grâce,

les prêtres sous tes pieds à Noël se sont prosternés.

et la construction de ton sanctuaire, que la regarde une créature du seigneur

en haut, en haut, tandis qu'il renverse la tête

en regardant s'est brisée sa nuque.

4.

Unique le père saint,  
unique le fils saint,

aussi au 6<sup>e</sup> siècle. Une autre tradition placerait son introduction vers le 16<sup>e</sup> s., mais sa forme primitive tendrait, à notre avis, à indiquer une ori-

gine bien plus lointaine. Les signes rapportés par VILLOTEAU lors de l'Expedition d'Egypte et interprétés dans son livre, de manière assez peu précise, sont

du même ordre que ceux de la notation byzantine, c'est à dire des signes diastématiques.

---

## Quelques remarques sur les disques enregistrés à l'Institut de Phonétique

---

D'une façon générale on peut dire que les 3 modes employés (gheez, araray, ezel) correspondent plutôt à notre notion du ton, en grégorien, par exemple, qu'à une notion de mode comportant un caractère rythmique ou mélodique particulier. Certains chants sont très libres et ornés comme je l'ai remarqué plus haut; certains autres sont très rythmiques et scandés de percussion. Presque aucun, même parmi les ornés, ne suggère le caractère des mélodies arabes; les intervalles plus petits que le demi-ton (notes d'ornement, assez exceptionnelles d'ailleurs) sont indiqués dans notre notation spéciale:

♯ ♯ 1/2 dièze, dièze, 3/4 dièze  
♭ ♭ 1/2 bémol, bémol, 3/4 bémol

La percussion dans l'église même, se fait avec des sistres tout à fait analogues à ceux

de l'ancienne Egypte et des tambours. Les rites, les usages et fêtes sont une superposition des traditions juives et des rites chrétiens (par exemple la coutume de circoncire et de baptiser les enfants).

Nous donnons ici à titre d'exemple, quelques transcriptions de disques enregistrés à l'Institut de Phonétique de la Sorbonne. Nous leur gardons leur numéro de classement.

### 1.

No 293 Hymnes éthiopiens 12 et 13 — Ton ezel — (mode qui semble convenir aux offices des fêtes graves de l'année). Ce chant donne l'impression du 8<sup>e</sup> ton grégorien avec finale sol. Le *qenié kebr yesti* comporte deux parties où la seconde (b) joue le rôle d'une sorte de variante de la première

(a). Dans les deux, toutefois les passages largement ornés de fioritures alternent avec une sorte de récit presque syllabique. Le mot «*malkam*» ajouté à la fin du texte, et répété plusieurs fois par l'informateur est, en Ethiopie, la réponse faite par les chanteurs à la sol-disant improvisation du *qenié*, sorte d'Amen servant d'encouragement au chanteur.

### 2.

No 278 A. *qenié gubaye qana* (ton araray) assez difficile à déterminer comme échelle, les mêmes degrés revenant tantôt altérés tantôt naturels.

B. La ligne mélodique ne comporte presque aucun accident.

### 3.

No 276 Hymne éthiopien No 2 en ton gheez. Récitation très rapide. Partie notée de percus-

1) Exposition coloniale de Paris.

tervalles dits plus «efféminés» que ceux du Dorien sont l'un des nombreux exemples de ce fait constant.

Si, partant de ce principe, on compare le phénomène de la musique liturgique d'Abysinie au milieu des multiples formes de la musique byzantine, d'une part, et de l'extrême variété de modes arabes, de l'autre, on est tenté de conclure à une survivance fort lointaine. Trois modes en effet, seulement régissent la liturgie éthiopienne: le g h e e z, l' a r a r a y et l' e z e l. Pour classer exactement les particularités de ces modes il faudrait avoir en main beaucoup plus que nos documents actuels; mais la tâche ne serait pas impossible si l'on avait quelques informateurs capables de multiplier devant nous les exemples tirés du Deggwa (antiphonaire éthiopien) et surtout, en mesure de donner la signification précise des signes diacritiques employés concurremment avec les lettres, dans les manuscrits abyssins de langue gheez.

La série de chants éthiopiens enregistrés par les soins de l'Institut de Phonétique de la Sorbonne sur l'initiative de M. Marcel Cohen contiennent des fragments d'offices liturgiques — des qenié (poèmes soi-disant improvisés et chantés pendant le service religieux); quelques cantiques populaires en langues tigrigna, amharique et

galla; enfin un fragment de la liturgie de la Messe en gheez, la dernière prière avant l'anaphore.

Au point de vue du genre il serait intéressant de rapprocher ces qenié de nos tropaires du moyen âge, de provenance byzantine, ne l'oublions pas, et qui étaient, eux aussi, des sortes de chants libres venant après la déclamation chantée des psaumes, avec cette différence toutefois, que dans le qenié c'est le texte qui est paraphrasé, improvisé, aussi bien que la musique, alors que dans les tropaires le chant seul brodait sur des paroles rituelles inchangeables. Mais au point de vue de l'échelle modale, les qenié sont difficilement classables, en raison des caractères contradictoires et variables que présentent beaucoup d'entre eux lorsqu'on les analyse.

Leur allure générale est très chargée de vocalises; le débit souvent très rapide sorte de récitation rythmique cédant tout à coup à l'attrait d'une longue fioriture.

L'émission vocale, assez particulière et comme lassée, évoque une tradition tout imprégnée évidemment de l'idée du groupe neumatique.

Ces festons mélodiques, extraordinairement souples, entourent le schéma central, ramené sans cesse, mais presque toujours avec une variante (par

exemple le chant Salomon Lalibāle).

Tel qu'il se présente dans nos disques ce chant éthiopien tout orné et rebrodé qu'il soit, reste cependant nettement en dehors du style mélodique arabe, ce qui situe assez exactement sa position stable, oserai-je dire, en regard de toutes les musiques musulmanes, sacrées ou profanes. Même les chants de caractère plus populaire que liturgique (ex. celui des femmes pour obtenir la pluie, avec le trille lingual qui le termine) sont en Abyssinie, de caractère plus diatonique, en somme, qu'oriental. Ceux-là se rapprochent bien plus de nos disques Somali ou Dankali<sup>1</sup> que de n'importe quel chant populaire du groupe musulman de l'Afrique du Nord. Quant au chant psalmodique des docteurs prétendent que sa forme actuelle (enseignée par tradition orale, exclusivement, malgré l'existence des signes diacritiques) reproduit fidèlement les chants hébraïques de l'époque de Salomon. — Cette donnée concorde avec la légende faisant remonter l'origine de la dynastie impériale à Menelik premier, fils de la belle reine de Saba et de Salomon. On attribue l'origine du chant liturgique au saint Yared, que vivait sous le règne de Kaleb (6e siècle).

La notation rudimentaire, en sorte de neumes remonterait



# CHANTS D'ABYSSINIE

J. Herscher-Clément

---

Bien qu'il soit prématuré, dans l'état actuel des recherches acquises, de décider des origines plus ou moins antiques du chant liturgique des différentes églises coptes, il paraît néanmoins utile tout au moins, de poser le problème et d'en signaler l'importance.

Si l'on songe à la situation géographique de l'Ethiopie, carrefour de peuples, par rapport à celle de l'Egypte, et au passé historique de cette région qui fut pendant tant de siècles le foyer intellectuel du vieux monde; si l'on se reporte aux jours, moins éloignés des nôtres, de l'Ecole d'Alexandrie où non seulement les traditions de la vieille Egypte devaient être encore vivantes, mais où il venait s'y superposer, en un prodigieux faisceau, la philosophie grecque, l'antique sagesse hébraïque et le christianisme, il est indéniable que toute survivance traditionnelle d'un tel creuset d'idées est d'importance et mérite d'être analysée avec soin. La stabilité des traditions, si sensible dans tout l'Orient, permet d'augurer, au surplus, que nous sommes peut-être ici en présence de vestiges si vénérables que non seulement l'in-

fluence de l'Islam n'a fait que les effleurer, leur conférant seulement un peu de son parfum subtil, mais qu'elle les a en quelque sorte contournés, poussant tout autour sa forêt puissante et laissant intact ce petit foyer du mystérieux passé. Peut-être serions nous en droit d'attendre, par des études plus complètes, plus scientifiquement analytiques, des résultats comparables pour l'histoire musicale, à ce que fut, pour l'histoire tout court, et pour l'art décoratif, l'étude de la peinture, des céramiques et des tissus coptes. En tous cas, on peut en espérer des clartés nouvelles sinon sur la musique de l'Ancienne Egypte, du moins sur les survivances d'une époque où, parmi d'autres influences, brillait sans doute encore le vieux flambeau.

Il est possible d'augurer que les éléments ayant servi de base musicale à l'élaboration de la liturgie copte provenaient de traditions juives d'une part, et de traditions vocales léguées par la vieille Egypte. Les rapports hiérarchiques de l'église d'Abyssinie avec le patriarcat d'Alexandrie permettent de juxtaposer aux origines primitives

une part d'influence byzantine et nous aurons ainsi l'ébauche d'un carrefour d'idées et de traditions d'une importance trop étroitement liée à d'autres domaines (ethnographie, linguistique, philosophie, à ne parler que de ceux là) pour qu'elle soit négligeable.

Il y aurait lieu d'établir les rapports entre le chant d'église Abyssin et le chant copte d'Egypte, soit parmi les Coptes dits «orthodoxes» soit parmi les coptes rattachés au catholicisme il y aurait intérêt culte en outre, à examiner les relations éventuelles entre les cantiques de caractère plus populaire que liturgique de langue amharique ou galla, avec les chants des Somali ou des Dankali.

Les quelques éléments que nous avons en mains permettent de commencer cette étude.

D'ores et déjà il apparaît que pour tout chant traditionnel plus les modes sont restreints et les échelles simples, plus l'époque est reculée. La diversité des modes et l'apport des influences étrangères dans la musique grecque, l'usage des in-



Can they be trained? The bare facts are not of much use without the ideas on which to string them, and the natural enthusiasm of the collector benefits by being set in the proper proportions.

And so we come back to our first question - What can the West learn from the East? In music, as in religion, it has learnt a great deal already. The Hindus and the Greeks of Asia Minor have given us a conception of scale, and some of our instruments are developments of theirs. The Arabs who taught to Europe their mathematics & medicine, have influenced our music in ways that we are only now finding out. China & Japan have a system so widely differ-

ent that it may be considered to be a most instructive complement to our own. We hardly know whether we learn more from the likenesses or the no-likenesses. But one thing is of great value. Whatever, their music may be, they did not learn it from us, & whenever therefore under the same musical impulse they do the same musical thing as we do, we know at once that we are down upon the very foundation, and are able in this to distinguish what is ephemeral and what eternal in the art because it is impossible that here can have been any collusion. To take one instance only India has changed the Vedas for thousands of years, and to

all appearance in the same way and it is only lately that Europe has known anything of that when we find, then, that it fails at a great many points with the Gregorian chant, both in conception and treatment, our minds become clearer as to what is the supremely vocal form of music. There are also particular questions to which answer has not yet been given. Does the voice dictate the instrument, or the instrument the singing? To what demand is nasal singing the response? Does rhythmical or tonal counterpoint come first? How is it that harmony is confined to Europe? These and many others would be within the scope of an international Society.

كتاب الاغانى المصرية  
للطلبة  
P.T.  
EGYPTIAN  
STUDENTS  
SONG  
BOOK  
20

بمصر والاسكندرية

تباع في جميع المكتبات الشهيرة

containing 60 selected songs

**FOR SALE**

IN ALL LEADING BOOKSHOPS

Cairo & Alexandria

is long and slow and deep: here, we prize news as much as truth, effort is noised abroad before it had time to become skill, and the artist has, & can have, no retreat in which to mature. Many despair of art in Europe: the cry is heard from poet, painter & musician: some think that wireless is the last nail in its coffin. Those who have not got so far as that believe that the contemplation of the times when art was, and of the places where it still is, in the heyday of its youth and strength, may lead our artists once more to regard essentials rather than accidents, truth rather than novelty.

Art proclaims the wonderfulness of the things of everyday. The carved bigure it has imagined it does not seek out Maori pine nor cedar of Lepano, put takes a log from the wood-pasket at the hearth. It builds its homes out of the things that live, not money, has bought, it worships at the shrine where its ancestors have knelt. To understand it is to know and to care for the civilisation in which it was born. A folksong — and in us all Eastern tones are folk music — is the tune & the words, no doubt, but still more something behind both. A Hindu lullaby 'is' the bazar and the temple the paddy fields and the caste prejudices, plague & suttee & fears or memories of invasion just as surely as an English

'thiccy old zong' or ballad 'is the oak & the elm, the parson & the squire, Christmas football & the salt sea. How these things all get into the tune, even though the words are inaudible or forgotten or in a foreign tongue, is one of the mysteries of life; but they do, and we shall miss the point of it if we ignore them.

We shall then do What is always so easy to do — we shall sophisticate it: we shall stretch tala upon the Procrustes bed of European time signatures, and mummify raga with the spices of European harmony. What we have, rather, to do is to catch in the song the lift and tenour of the indigenous speech, their fortitude or placidity, their strong sense or quick imagination; and, in the dance, their poise and stance, sturdy or graceful, clumsy or balanced.

To do this we need plenty of instances: for nothing is more misleading than those snippets which are wont to be quoted by the less able writer in support of his preconcieved theory. Time goes by, and we still know so little of these songs and dances. And time presses, as rail, car, and plain successively contract space and cover the globe with one flat cosmopolity. Hence the need for such a Society as this, provided it will work; for cases have been known where societies have filled their list with names of the weight and calibre, and have then found

that their members were all too busy with those subjects, for their eminence in which they were chosen, to spare any time for helping on a new Society. The workers are in low classes. There are those who have the health, energy and personality, provided they have the time / the means, to go and collect material. It is hard to say which of these is the most important but the right personality is the rarest. Without the willing cooperation of the singers and dancers they will do little, and that willingness is to be sought only with unfeigned sympathy, inexhaustible curiosity, lively gratitude, unfiring patience and a scrupulous conscience.

It is easy to fake a tune till it fits a theory. It is easy to be content with a dozen specimens and not to plough on and get the thirteenth which would have been worth them all. It is easy to think that it is we who confer the honour by collecting and re-collecting, until the singer says 'as one said to me, that she is not going to deliver her soul to a piece of wax which may get broken in the train.

And there are those who sit at home and sift and sort.

Material comes in from diverse places and very various minds.

attach to each? How are we to fill the lacunae. How reconcile contradictions? What advice is to be given to young collectors

78 (051)  
MUS 1 / RES

No. 13 1ère Année.



XVI Février 1935 P. T. 2.

**DIRECTION**  
22, Avenue Reine Nazli  
Tél. 58080  
  
Adresse Télégraphique  
(AGHANY)

**ABONNEMENT**  
Pour L'Egypte: P. T. 50 par an  
Pour L'Etranger: P. T. 60 par an  
  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

# LA MUSIQUE

REVUE HEBDOMADAIRE PARAISSANT PROVISOIREMENT CHAQUE QUINZAINE

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE MUSIQUE ARABE

RÉDACTEUR EN CHEF : M. EL - HEFNY (Ph. D.)

## EAST AND WEST A. H. Strainingways (London)

What can Western art hope to learn from Eastern? That is the question we naturally ask ourselves at the beginning of a new venture like the Society for the investigation of Eastern Music. They are direct, simple mystical: we are sophisticated, complex, inferential. Both of us alike frame laws by which hope to compass beauty, and both of us alike believe that art consists in ignoring or even disobeying those laws. In both hemispheres the artist is considered to be of low caste when compared with statesman and warrior; in both civilisation is

### Dans ce Numéro

Les chanteurs en Egypte.  
L'Ancienne musique égyptienne, ses chants, et ses influences sur les civilisations subséquentes.  
L'emploi des instruments musicaux dans les rites islamiques.  
Littérature de la musique.  
Frédéric Le Grand — sa vie artistique durant son règne.  
Les effets des couleurs dans les harmonies musicales.  
L'ouïe et la réception des sons.  
L'invocation à la prière  
Au temps de loisir.  
Eléments de la musique théorique.  
Chant rustique.  
La « Musique » et ses lecteurs.  
Le monde musical.  
Wedad.  
Emission radiographique.  
Roman de la revue.  
Nara el akle (nouveau musique classique)

measured by the standard he has been able to reach.

In music modulation, as in painting perspective, is the dividing line. The Sung paintings and the Ajanta frescoes have no distance, the ragas & maqams no background. Tune and time are both of them jungles in which clearings, and roads that lead to them are gradually made, and individual or tribal manners (or mores) are slowly brought into a common system. But in Europe no one can escape the system, and an individual or original manner is hard to win. There, thought





PHOTOCOPIE  
INTERDITE

# *Messiqee*

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D.















